B&N

Biblioteca di Bianco e Nero

Sperduti nel buio

a cura di ALFREDO BARBINA

Nuova ERI

Biblioteca di Bianco e Nero 1

Sperduti nel buio

a cura di ALFREDO BARBINA

Nel ricordo tenero di Giuseppe Marotta
e del suo "Strettamente confidenziale".

Premessa

Una decina d'anni fa, dalla figlia di Nino Martoglio, Maria, mi fu proposto — mettendomi a disposizione prezioso materiale, nel quale era compresa la sceneggiatura di Sperduti nel buio, *che qui si pubblica — di avviare una ricerca accurata su quel vecchio film del muto tratto dal dramma omonimo di Roberto Bracco. Vicende varie hanno allontanato nel tempo l'iniziale progetto; ma il rinvio, non l'accantonamento definitivo del lavoro, fu dovuto soprattutto all'esito parzialmente soddisfacente della ricerca, che avrebbe voluto tra l'altro, con il ritrovamento dell'Archivio Bracco, avere la possibilità di esaminare dall'interno alcuni aspetti della nascita e della realizzazione del film.*

Impossibile pure, allora, è stato recuperare alcuni spezzoni superstiti di Sperduti nel buio, *sì da poter sottoporre a una attenta visione i fotogrammi in successione per studiare il ritmo scenico e il significato delle varie inquadrature.*

Ebbene, ora le carte bracchiane sono finalmente venute alla luce (ne è amorevole e intelligente custode in Napoli la signora Aurelia Del Vecchio); purtroppo poco o nulla in esse, però, rimane della vicenda di Sperduti nel buio.

Sollecito e, come sempre affettuosamente prodigo, è stato Sandro D'Amico che mi fornì le fotocopie delle lettere di Bracco a Martoglio, che qui si pubblicano in Appendice; lettere ora conservate, insieme al restante materiale dell'Archivio Martoglio, presso il Museo biblioteca dell'attore di Genova, di cui il D'Amico è direttore. Le fotocopie m'hanno consentito di fare un'attenta collazione con i testi dattiloscritti da me posseduti.

Ancora un'ultima precisazione: per questa prima sortita sull'argomento furono determinanti le sollecitazioni con cui — partecipando nel giugno 1982 ad Assisi a un convegno sul tema "Cinema e letteratura a confronto", in occasione d'una rassegna di film su San Francesco dal muto al sonoro — alcuni autorevoli studiosi di filmologia (da Ernesto G. Laura a Domenico Meccoli, a Aldo Bernardini) m'invitarono, dopo il mio intervento, a riprendere la ricerca interrotta. A loro un ringraziamento sentito, al quale mi è caro unire quello particolare per il presidente del Centro sperimentale di cinematografia, Giovanni Grazzini, prodigo di consigli preziosi e disinteressati. **(a.b.)**

Introduzione

1. La pellicola rapita

Nel pieno dell'autunno 1943 una pattuglia di soldati tedeschi, al comando del tenente Van Daalen, attraversa i quartieri meridionali d'una Roma assediata, sgomenta. Insolita destinazione — all'estrema periferia, ove la città slarga la sua aerea visione verso il verde dei Castelli — è il Centro sperimentale di cinematografia, sulla Tuscolana, di fronte a Cinecittà.

La perquisizione è rapida, decisa. Si cerca nella cineteca e si agisce a piene mani. Gran parte del materiale esistente nell'archivio è portato via. C'è anche l'unica copia che si conosca di *Sperduti nel buio*.

Attingiamo le notizie dallo scritto di Fausto Montesanti (*Sperduti nel buio... a mezzogiorno*, «Bianco e Nero», Roma, n. 6, giugno 1953, pp. 54-57), ma siamo in grado di ampliare i termini della vicenda con altri particolari, dando il testo di una nota (dal titolo *La Cineteca del Centro*), apparsa in una pubblicazione del 1945:

> Verso la metà di novembre del 1943 un camion tedesco agli ordini del tenente Van Daalen asportava dalla sede del Centro Sperimentale di Cinematografia in Roma, al Quadraro, la preziosa Cineteca che costituiva un patrimonio culturale e artistico. Era questa la più importante Cineteca esistente in Italia, che comprendeva circa centosettanta film di varie epoche, fra cui alcuni pezzi particolarmente notevoli, quali *Sinfonia nuziale* e *Luna di miele* di Erich von Stroheim, *Tabù* di F.W. Murnau, *Primo amore* di Paul Fejos, *A' nous la liberté* di René Clair, *La strada* di Karl Grune, *Il cadavere vivente* di Fedor Ozep, *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio, *L'ultima notte* di Gustaf Molander, *Atlantide, La tragedia nella miniera, Don Chisciotte* di G. W. Pabst, *Femmine folli* di Erich von Stroheim, *L'histoire d'un Pierrot* di Baldassarre Negroni, *Entr'Acte* di René Clair, *Etoile de Mer* di Man Ray, *Ballet mécanique* di Fernand Léger, *Rotaie* di Mario Camerini, *La leggenda di Gosta Berling* di Mauritz Stiller, *La corazzata Potëmkin* di Sergei M. Eisenstein, *Tempeste sull'Asia* di Vsevolod I. Pudovkin, *Il pellegrino* e una comica primitiva di Charles Chaplin, *Mascherata* di Willi Forst.
>
> Per fortunate combinazioni e in virtù di occultamenti provveduti a tempo (e ben altro si sarebbe potuto occultare, in due mesi!) alcuni film sono rimasti: quelli, appunto, che il Centro Sperimentale di Cinematogra-

fia ha proiettato nella Mostra Retrospettiva del Film, che ha avuto luogo al Quirino. Pochi film, invero, rispetto ai molti che costituivano la Cineteca.

Della Cineteca e degli avvenimenti che si sono succeduti, possiamo dire — in base alla relazione documentata fatta da Francesco Pasinetti al pubblico del Quirino — quanto segue: il complesso dei film venne trasportato in Germania. Sollecitata da elementi del movimento clandestino, la Direzione Generale dello Spettacolo del Minculpop indirizzò parecchie lettere al governo tedesco affinché il materiale venisse restituito. I tedeschi risposero che, date le difficoltà circa i trasporti, il governo tedesco avrebbe preferito dare in cambio dei film un adeguato indennizzo (la cifra non è stata fatta; ma se tutto il materiale di Cinecittà dai tedeschi preso venne pagato con soli tredici milioni, c'è da pensare che i tedeschi se la sarebbero cavata con qualche migliaio di lire). Alla proposta la Direzione dello Spettacolo rispose un deciso no, insistendo perché un suo inviato andasse in Germania a riprendere il materiale. Un errore fece la Direzione dello Spettacolo allorquando, per ottenere almeno una parte della Cineteca, propose ai tedeschi di trattenere alcuni film di cui dava l'elenco (e vi erano inclusi film tra i più notevoli) e di rinviare il resto. La proposta e l'elenco partivano da un funzionario non autorizzato e la cosa non ebbe seguito, anche perché i tedeschi risposero che il materiale si trovava depositato alla rinfusa in un magazzino di Starpel.

A questo punto terminò la guerra. I film della Cineteca del Centro si troverebbero dunque (e abbiamo ragione di ritenere che non siano stati rimossi) a Starpel. La documentazione relativa è stata consegnata da Francesco Pasinetti, che al momento opportuno ne è venuto in possesso, al Commissario del Centro Umberto Barbaro. Non è dunque detto che i film siano andati perduti: occorre adesso la buona volontà da parte di chiunque abbia il potere di agire[1].

A guerra appena conclusa, Umberto Barbaro avvia, per il ritrovamento, affannose ricerche. Gli sconvolgimenti, di portata storica, cui in quegli anni popoli e istituzioni vennero sottoposti, resero naturalmente più impervio il sentiero sul quale indirizzare i primi passi. Si disse: tutto il materiale depredato, con buone probabilità, sarà finito nel deposito di Starpel, in Germania. Tentativo vano: il deposito era andato distrutto durante la guerra.

E allora? Ecco, a quel punto, affacciarsi un dubbio: che i film in parola non siano mai usciti dall'Italia? Un dubbio dissipato dalla

---

[1] «Quarta Parete», Roma, settimanale di teatro e altri spettacoli, 25 ottobre 1945, p. 2. Ci è sembrato di fare cosa utile riportare per intero la nota; c'è solo da precisare che il Montesanti (art. cit.) indica nel 31 ottobre il giorno della perquisizione tedesca, mentre lo scritto di «Quarta Parete» parla della metà di novembre 1943.

È singolare che una rivista torinese, specializzata, «Il Nuovo Spettatore Cinematografico. Rassegna mensile di film di oggi e di ieri» (Torino, 1959, n. 4, ottobre), alla quale pur si deve una densa scheda su Nino Martoglio, regista, affermi senza incertezze che «l'unica copia del film andò distrutta durante l'ultima guerra».

risposta che il responsabile dell'Archivio del film del Reich, nel 1943, fece pervenire, il 13 maggio 1951, rispondendo alle sollecitazioni del nostro Centro sperimentale di cinematografia: «I film provenienti dall'Italia [*si noti la delicatezza dell'espressione*] caddero nelle mani dei Russi»[2].

---

[2] Riproduciamo per intero la lettera di Richard Quaas:

«Egregi Signori, ringraziandoVi accuso ricevuta della Vostra del 5 maggio. È per me estremamente doloroso comunicarVi che ci sono poche speranze perché oggi si possa rintracciare l'Archivio di Cinecittà e dell'Istituto LUCE, il quale nell'autunno del 1943 fu a me affidato, epoca in cui ero responsabile dell'Archivio del film del Reich. Qui di seguito vi comunico gli avvenimenti succedutisi in Germania in merito all'Archivio di cui sopra.

«Nell'ottobre-novembre del 1943 mi fu comunicato dalla stazione di Ufastadt, dove trovavasi il deposito principale dell'Archivio del film del Reich, l'arrivo di due vagoni di materiale cinematografico provenienti dall'Italia. Al principio fui dell'ipotesi che doveva trattarsi di vecchio materiale filmistico, sequestrato dalla Wehrmacht, come ad esempio film dell'epoca del muto; e grande fu la mia sorpresa quando nello stesso giorno mi fu comunicato che trattavasi di materiale di Cinecittà portato in salvo in Germania, sotto l'incalzare delle truppe alleate avanzanti, onde essere custodito. Fui allora dell'opinione che essendo questa la causa dell'arrivo di tale materiale, un loro rinvio nell'Italia settentrionale sarebbe stato più opportuno e cercai subito di lasciar ripartire i vagoni alla volta del Sud. L'approvazione però non mi venne concessa e ciò che mi rimase possibile fare fu di trasferire subito nel mio campo Est tale materiale, anche per sottrarlo dalla zona di pericolo che costituiva Berlino. Tutto il materiale in parola fu messo a disposizione della Wehrmacht, nei pressi della città di Meseritz, oltre l'Oder.

«Verso la fine dell'estate 1944, data la situazione militare nell'Est, la zona fu sgomberata di tutto il materiale cinematografico, tra cui quello di provenienza italiana. A quel tempo non fu facile trovare spazio ove poter depositare tutto il materiale cinematografico e alla fine lo depositai in località non esposte ad attacchi aerei. Esso fu quindi sistemato nei pressi di Kostebrau provincia di Senftenberg nel Niederlausitz (a Sud della linea ferroviaria Halle-Cottbus). I locali di deposito, a causa della mancanza di porte di sicurezza, furono murati. Tutto questo avvenne verso la fine del novembre 1944. In seguito il deposito fu visitato da un incaricato dell'archivio del film tedesco e tutto fu trovato in ordine.

«Nei mesi di gennaio e febbraio 1945, mentre il fronte orientale arretrava sempre di più, cercai di trasferire tutti i depositi di film, tra cui quello di Kostebrau con i film italiani, verso Sud, e precisamente nelle Alpi. L'idea però urtò contro la deficienza dei trasporti. A causa degli avvenimenti della primavera del 1945 il deposito di Kostebrau non poté più essere vigilato da nessuno. Secondo i miei calcoli, dopo il 20 aprile i Russi giunsero a Kostebrau, che oggi trovasi nella Germania Orientale.

«Sarebbe stato possibile nell'estate del 1945 salvare questo materiale, di indubbio valore culturale, che trovavasi nei depositi del Reichsfilmarchiv e che in parte era stato da me dovutamente amministrato. Ciò invece non si verificò e la colpa è da attribuirsi esclusivamente ai numerosi decreti emanati in quella zona i quali impedirono di effettuare il trasporto del materiale filmistico, come era nell'intenzione del Movimento della Libertà, il solo di cui facevano parte i collaboratori tecnici delle forze alleate occidentali. Fu così che quasi 50.000.000 di metri di pellicola, fra negativi e positivi, fra cui anche i film provenienti dall'Italia, caddero nelle mani dei Russi. Si suppone che i Russi abbiano trasportato a Mosca l'intero

Altre ricerche, allora, in altre direzioni, purtroppo conclusesi anch'esse con un nulla di fatto. «La supposizione più precisa e insistente — concludeva il Montesanti — rimane quella secondo la quale i film sarebbero stati abbandonati nella Germania orientale». Ma siamo, come si vede, nel campo delle congetture, e la questione rimane ancora aperta.

2. Testo teatrale e scenario

La struttura del dramma di Roberto Bracco, generalmente considerata audace, è nota[3]. Tre atti: il primo e il terzo sono due spaccati d'una stessa realtà sociale (un piccolo ritrovo d'infimo ordine, frequentato da fisionomie losche e da donnine cariche di tristezza; una stamberga usata per abitazione, senza una finestra, dai muri screpolati, umidi e grommati di muffa), con gli stessi protagonisti, rappresentanti del tipico "miserabilismo" napoletano, stretti nella morsa dello svolgimento di un'amara vicenda[4]. Il

---

complesso del Reichsfilmarchiv. Due depositi, durante le operazioni di trasferimento, furono distrutti da un incendio. Del deposito di Kostebrau non ho saputo più nulla.

«Sono veramente contento che dopo la guerra la Cineteca del C.S.C. sia di nuovo in efficienza, e formulo i miei migliori auguri per la sua ricostruzione, dolente di non poterVi essere di aiuto per il recupero del materiale disperso. Con profonda stima. *Richard Quaas.*»

[3] Il testo da noi utilizzato è: Roberto Bracco, *Teatro. Uno degli onesti. Sperduti nel buio*, Lanciano, Carabba, 1937.

L'edizione completa delle opere di Bracco, in 25 volumi, fu pubblicata tra il 1935 e il 1942 dall'editore Carabba in Lanciano. Le opere teatrali erano state precedentemente pubblicate a Palermo per i tipi di Sandron (*Sperduti nel buio*: vol. IV).

Nell'edizione Carabba la produzione teatrale bracchiana è compresa nei primi quindici volumi. Il testo di *Sperduti nel buio* è il n. VI (anno di stampa: 1937) ed è compreso tra le pagine 55 e 210; nello stesso volume precede l'atto unico *Uno degli onesti*.

La prima teatrale di *Sperduti nel buio*, stando alla notizia premessa all'edizione abruzzese, si ebbe al Teatro Verdi di Trieste con la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi nel dicembre 1901. Altre fonti indicano la data della *prima* al 14 novembre dello stesso anno; altre collocano la prima al Sannazaro di Napoli. Il testo di *Sperduti nel buio* vide la luce la prima volta sulle colonne della «Nuova Antologia» (1° gennaio 1902; 16 gennaio 1902; 1° febbraio 1902).

Nel 1906 lo stesso Bracco, in collaborazione con Alberto Donaudy, riduceva a libretto *Sperduti nel buio*, poi musicato da Stefano Donaudy.

[4] Bracco non si servì del dialetto per le sue opere teatrali (unica eccezione *Ll'uocchie cunzacrate*, un atto unico che poi l'autore riscrisse in italiano), neppure per quelle di più stretto «sapore» napoletano. Bracco così giustifica la sua scelta: «È certo che la *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, giustamente considerata ai suoi

secondo atto, invece, spostando completamente ambiente (quello delle lussuose stanze del duca di Vallenza), ha vita, azione e personaggi propri, con un legame con gli altri due atti più discretamente suggerito che richiamato o svolto. Anzi, caricato ne è il contrasto, netta ne è la contrapposizione, al punto che proprio il filo tenuissimo dell'aggancio regge appena nella sua esilità la molla della *coincidentia oppositorum*, nel tentativo non si sa quanto riuscito di dare unità all'intero impianto drammaturgico. In ogni modo i due diversi filoni tematici, le cui soluzioni sono indipendenti, e il *climax* dell'uno e dell'altro trovano nel contrappunto suggestioni per rinforzarsi reciprocamente.

Situazioni sceniche divergenti, dunque, che hanno — è il caso di dirlo — a loro volta divaricato il giudizio dei critici: espediente felicemente riuscito per alcuni[5]; del tutto artificioso per altri[6].

La *novità* — a noi pare — più che da considerarsi il risultato d'una felice intuizione tecnica, è da collocare negli schemi e negli umori del romanzo d'appendice, le cui vicende narrative *sbalzano* con stacchi decisi i gradini degli strati sociali con consolante (o sconsolante) attanagliamento dell'interesse del lettore.

Romanzo d'appendice, ribadiamo. Gli elementi in comune sono tanti: dalla ricerca della suspense al motivo sociologico, alla chiusa sensazionale. E poi, quell'intonazione educativo-moralistica che è propria della vocazione dell'autore del *feuilleton*, che, non dimentichiamolo, ha sempre per destinatario privilegiato il mondo popolare. E in più quel fondo umano, quasi paradiso perduto, verso cui tendono i personaggi, spinti e animati da sentimenti elementari[7].

---

tempi come un gioiello del teatro sicilianissimo, nacque in italiano... E non nacquero forse in italiano il mio *Don Pietro Caruso*, il primo e il terzo atto dei miei *Sperduti nel buio* e la mia *Notte di neve*, che inquadravano, alla ribalta, la più sincera, la più tradizionale, la più vecchia napoletanità?» (da una autointervista dello scrittore in occasione della pubblicazione di *Ll'uocchie cunzacrate*).

Mi piace segnalare qui di passaggio come ci sia nel testo teatrale un certo *stridore* nell'innesto di un linguaggio generalmente libresco su un'*intenzione* popolare-moralistica; un difetto che nella riduzione cinematografica — mancando la parola — scompare.

[5] Antonio Staüble, *Il teatro di Roberto Bracco*, Torino, Ilte, 1959, p. 114.

[6] Giorgio Pullini (*Teatro italiano fra due secoli, 1850-1950*, Firenze, Parenti, 1958) tratta con molta severità l'opera di Bracco; segnatamente, per quanto riguarda il punto qui discusso, si legge a p. 173: «... non è chiaro il rapporto con gli altri atti, forse un tentativo di contrapporre alla vita di miseria dei due trovatelli l'irresponsabilità di un nobile ricco e indifferente alla sorte di un suo figlio illegittimo».

[7] Ma il romanzo popolare in genere era riuscito a creare un credibile equilibrio dei vari ingredienti, come se *misurasse* con provvidi interventi la fase degli effetti plateali e quella del consenso; il cinema delle origini pare voglia esasperare la forza degli ingredienti.

A questo punto s'impone quasi il riferimento a quella «chimica delle emozioni», di cui ha parlato Umberto Eco a proposito di certi intrecci ben temperati per produrre gioia, terrore, pietà, riso o pianto[8]. Solo che, necessariamente, la contrazione (o ingabbiatura) della struttura drammaturgica, pur esaltandone la spettacolarità, rende più netti alcuni elmenti-base; più netti di fronte al dispiegamento disteso del genere narrativo, che in qualche modo li diluisce. Così il cuneo tra i due atti di *Sperduti nel buio*, costituito dalla vicenda rozzamente decadente del duca di Vallenza, a teatro, penetrando, tra un incontro e un abbandono di due povere anime, come un pugnale in una ferita che gronda, produce indubbiamente un effetto emotivo di suggestione e di ripulsa.

Di sicuro, lo stacco, spezzando la continuità dell'azione, evita il rischio del delinarsi di un affresco, rompe la staticità dell'uniformità ambientale; in breve, crea movimento scenico, attrattiva, spinta all'attenzione e all'impegno mentale.

Ma conviene andare oltre ancora per graduali approssimazioni. Eccoci così davanti al tema del rapporto teatro-film muto. Si tratta ovviamente di *strutture* diverse, di componenti espressive diverse. Si pensi al ruolo di quell'elemento fondamentale che è la *parola*, dominante l'evento scenico, e al potere che esercita invece nel cinema muto l'*immagine* in movimento; e si pensi al diverso valore della didascalia in un testo teatrale e in uno "scenario" cinematografico; nel primo in funzione descrittiva, scenica, narrativa; nell'altro scissa nella duplice funzione narrativo-descrittiva ed espressivo-dialogica.

Ecco allora che messi di fronte al testo teatrale di *Sperduti nel buio*, col fine di ricavarne lo *scenario* per il muto, Bracco e Martoglio si sono trovati *naturalmente* tra le mani e la materia e il mezzo tecnico per eliminare la staticità dei blocchi narrativi dell'impianto teatrale. Il contrasto, la contrapposizione per atti, potevano agevolmente divenire *contrappunto* per gruppi di sequenze. Quell'espediente tecnico che poteva mostrare — ahimè — i segni dell'inerzia strutturale sulle tavole del palcoscenico, si offriva invece come elemento risolutore, solo adoperando, nel fatto filmico, le forbici del montaggio ("forbici poetiche" avrebbe detto un teorico del cinema: e mai come in questo caso la definizione si rivela pertinente). Senza dire che se la tendenza del nuovo mezzo espressivo è quella di *costruire* macchine strappalacrime (dicemmo

---

[8] Del resto, a proposito dell'intreccio, una notazione attribuita a Sarcey si può leggere in Francis Fergusson (*Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 289): «L'arte di costruire l'intreccio altro non è se non l'arte di creare un'emozionante composizione di episodi di un clima di sospensione attentamente controllata e progressiva».

già della chimica delle emozioni), allora è facile l'immagine, del resto non nuova, di una sorta di sistole e diastole sintonizzate tra schermo e sala.

Che l'intuizione sia stata precorritrice, e abbia fatto (e faccia) gridare al miracolo, è cosa fin tropo nota; ma è stata trascurata, rimossa l'occasione che la provocò. Più semplicemente: con i limiti strutturali e tecnici che la *forma* teatrale gli imponeva, Bracco aveva in un certo senso già adottato la regola del contrasto. Ancora: il copione della sceneggiatura mostra fino alla virgola, poi, la presa di coscienza dell'intuizione, già in fase di elaborazione-riduzione[9]. Naturalmente il discorso non intende assolutamente strappare foglie di lauro al Martoglio o al cinema, ma andava fatto per evitare di cadere ancora una volta nella trappola dell'*invenzione* come folgorazione improvvisa e senza storia.

Il passaggio dalla forma teatrale a quella filmica sconvolge testo, respiro narrativo, personaggi, azioni, ritmo, al punto da chiedersi se non sia alquanto ozioso e fuorviante il problema della superiorità, conclamata con veemenza da molti critici cinematografici, del film *Sperduti nel buio* nei riguardi del testo teatrale da cui fu tratto. Senza dire che lo stesso "scenario" (steso dal solo Bracco? o da Bracco e Martoglio insieme? Si risponderà a queste domande) assume una sua caratterizzazione artistica, acquista una sua autonomia. *Idem et aliud!*

L'elaborazione agisce in due direzioni[10]: sul piano dei contenuti e su quello del linguaggio, intendendo il termine nell'accezione comune, cioè come funzione umana della comunicazione intenzionale di idee e di sentimenti. Sul primo, quello dei contenuti, c'è una evidente concessione alle sollecitazioni di ciò che vive alla radice del sistema psicologico del pubblico: il desiderio di evasione (con lo spostamento di alcun scene nientemeno che a Parigi[11], ove il duca

[9] D'altra parte s'è acquisita ormai abbastanza consapevolezza sui limiti del contributo che una sceneggiatura ha nell'economia generale della realizzazione di un film; anche se la questione ancora non è chiusa (si pensi alle indicazioni teoriche di un Ejzenštejn o di un Pabst, tanto per fare due nomi illustri).

[10] Abbiamo voluto fare una collazione accurata dei due testi (quello teatrale e quello dello «scenario») *disossandone* tutti gli ingredienti; però, per non appesantire questa nota introduttiva, non riportiamo *occorrenze* e *diversità*. Ci limiteremo a trarne solo alcune conclusioni di base.

[11] Il mito della *Ville lumière*, come luogo di sfarzosa perdizione, di snobismo internazionale, di avventura peccaminosa, era fortemente sentito in Italia nei primi decenni del secolo; mito reso più *attraente* da certa narrativa allora in voga (Da Verona, Pitigrilli). D'altra parte, Parigi nel melodramma aveva rappresentato la proiezione di molte ambizioni frustrate. Non è difficile incontrare nei libretti donizzettiani la didascalia: «Elegante appartamento d'una casa a Parigi», caratterizzata immediatamente da un *boudoir* settecentesco.

procura di non annoiarsi, e ove conosce Livia, la donna dal *malefico influsso*); la preferenza per la conclusione posticcia del *lieto fine* (quasi una conclusione... "cinematografica", con l'episodio del cieco che lega l'insidiatore di Paolina)[12]; l'accensione di un più vivo interesse con la dilatazione dell'area ambientale e dell'asse temporale del racconto con apporti e integrazioni di nuovi nuclei e salti tematici, facilitati dallo strumento tecnico a disposizione (il mancato fidanzamento del duca; il recupero, nel prologo, della preistoria delle tragiche esperienze di Nunzio e Paolina); il compiacimento per certi interventi volti a caricare il *décor* patetico, già presente, con elementi aggiuntivi d'intonazione populistico-melodrammatica, che accentuano il turgore delle situazioni e degli empiti sentimentali: il contrasto ravvicinato tra *la mensa del duca* e *il desco di sua figlia* (l'alternanza delle sequenze, bisogna riconoscerlo, evita pure un effetto monocromatico).

Sullo "snaturamento" di alcuni personaggi avremo modo di tornare, mentre basta solo accennare che il loro numero si arricchisce. Normale. Come non vengono lasciate cadere l'occasione e la possibilità offerte dallo strumento cinematografico di dar corpo alle *convenzioni* sedimentate nella *cultura* dello spettatore (la carrozza[13] come simbolo di ricchezza, di censo, di mistero; i luoghi deputati dell'alta società, come la hall dell'albergo; la terrazza sul mare, il camerino del teatro, l'ingresso del palazzo dei signori con il

---

[12] La soluzione finale radicalmente mutata investe in profondità la *natura* stessa dell'arte bracchiana. La fatalità della *caduta* di Paolina, la rassegnazione di Nunzio, l'inseguimento vano di una pausa di serenità che si annida nel profondo dell'anima del duca di Vallenza sono motivi in cui si rispecchia molto dell'essenza artistica di Bracco e di quel senso dell'ineluttabilità del destino che è alla base di non poche sue opere. Di qui le ragioni delle proteste di Bracco, evidenziate nelle lettere a Martoglio, di cui diremo.

Indubbiamente il mutato finale tradiva, in questo caso, una delle acquisizioni critiche più mature che fa riposare la *legittimità* del lieto o triste fine sulla visione del mondo dell'autore.

Ma nel romanzo popolare in genere e nel nascente cinema di massa premevano altre esigenze. Osserva acutamente Umberto Eco (*Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978, p. 60): «L'intreccio deve... essere, per risultare accettabile, verosimile, e il verosimile altro non è che l'aderenza a un sistema di aspettative condiviso abitualmente dall'udienza». Di qui, la preminenza della soluzione consolatoria, del *tutto finisce come si desiderava che finisse*.

[13] Il mito della carrozza aveva alle spalle, nel tempo e nella tradizione, un fascino particolare. Ecco come uno scrittore siciliano, autore di romanzi d'appendice, commenta una "passeggiata", da lui descritta, in una via di Palermo, all'inizio del secolo: «Una passeggiata in quel principio di secolo aveva dunque un aspetto di magnificenza e di ricchezza, e una varietà di colori e di luccichii, di cui difficilmente oggi possiamo farci un'idea» (Luigi Natoli, *I Beati Paoli*, Milano, La Madonnina, 1949, p. 78).

portinaio in livrea, ecc.). In breve, l'addensarsi di quelle cariche emotive (il realismo melodrammatico) che possono favorire la partecipazione dello spettatore e accrescerne il potere integrativo; quel «repertorio — come fu osservato — di situazioni *topiche* già riconosciute, accettate, amate dal pubblico»[14].

Esemplificazioni più puntuali tratte dai due testi, in collazione, e sul piano dei contenuti e su quello del linguaggio? Vogliamo, come si diceva, evitare ciò di proposito per non addentrarci in analisi minute, per certi versi anche aride; mentre un indugio su qualche aspetto delle *varianti* introdotte ci trova più solleciti, al fine d'un discorso critico più articolato. Il discorso, ad esempio, della tendenza allo snaturamento dei personaggi; operazione che è quasi necessaria nel cinema muto, portato come si sa a rendere più evidente la nervosità impressionistica del personaggio.

Nel duca di Vallenza, così come appare nel testo teatrale, ritroviamo a grandi linee il tipo aristocratico napoletano *fin de siècle*, secondo il modulo di un certo decadentismo deteriore. Ma si rilevano attenuazioni e vibrazioni diverse (il cerimoniale della prima scena, nel primo atto, ha movenze settecentesche con al centro un rammodernato *giovin signore*). La scoperta, una battuta dietro l'altra, di non trovarsi davanti a una superficiale struttura mentale e umana: pur negli errori che sconta, c'è nel duca una certa dignità di comportamento non interamente legata al cliché del personaggio di moda. Col male incombente da cui è ineluttabilmente attanagliato e condannato, egli si pone lucidamente il problema della risoluzione, meglio, della sistemazione dei suoi *sbandamenti*, che l'hanno irreparabilmente segnato: quello del legame con la donna medusea che ha preso dominio dei suoi sensi, e quello di un antico rimorso. Seguiamo il filo del pensiero del duca in questo dialogo di due personaggi in cui sono evidenti i motivi-cascami di quel che fermentava e si consumava in quell'epoca col dannunzianesimo. Per non dire della liricità melodrammatica, del senso della fatalità che si intreccia a quello della perdizione, della malinconia irrequieta e decadente: una moda che investiva la psicologia piccolo-borghese di quei tempi, a cui paga qualche obolo pure il nostro Bracco.

LIVIA: Sicché, se tutto ciò fosse vero, io sarei una di quelle che vi hanno abbreviato l'esistenza.

IL DUCA: Siete indubbiamente quella che più me l'ha abbreviata, mia buona amica.

---

[14] Eco, *Il superuomo di massa*, p. 73.

LIVIA: (*sempre più fredda, sempre più indagando*): E allora dovreste odiarmi.

IL DUCA: Sarebbe una contraddizione. Io ho amato in voi appunto questa potenza distruggitrice.

LIVIA: Un vampiro!

IL DUCA: No. Ma nella categoria di donne a cui appartenete, siete la più completa. E io (*sorridendo con una vaga amarezza*)... io premio la vostra superiorità. Voi avete già indovinato in che modo...

LIVIA: (*eccedendo nella finzione*): Io, no.

IL DUCA: Volete provocare il godimento dell'annuncio ufficiale? E sia. Il mio testamento è tutto a favore vostro[15].

L'altro assillo, percorso da brividi di sincerità, pone la coscienza del duca nell'inquetudine del richiamo a una figlia, cercata ma non trovata; figlia avuta per un capriccio di gioventù da una povera donna, trascinata in seguito sulla squallida via della prostituzione negli angiporti della città partenopea.

IL DUCA: Io non ebbi altro scopo che impiegare in una qualunque brutalità nuova dieci minuti d'una giornata noiosa! (*Breve pausa*). Questa piccola operaia senza lavoro, che era venuta a chiedermi non so quale raccomandazione, uscì di casa mia con un po' di denaro, baciandomi le mani e benedicendomi. Mi promise di non darmi nessuna noia, e mantenne la promessa per circa un anno. Ma un giorno la trovai dinanzi alla mia casa. Lattava una bambina bruna. Mi disse timidamente, tremando: «Eccellenza, questa bambina è vostra». Finsi di non credere. Mi sottrassi a lei con sgarbo disdegnoso...[16]

Un *viveur* vanesio che si scioglie ora in una maturata capacità di penetrazione psicologica; presa di coscienza resa possibile nel testo teatrale dalle possibilità dell'uso del dialogo, dal rovello della parola. Nella sceneggiatura, e credo nel film, è l'aspetto fatuo che prende il sopravvento; cosicché il personaggio, caricato, viene ad anticipare certi antipatici del bel mondo della letteratura di consumo, che vivono tra champagne e mammiferi di lusso, in un'atmosfera percorsa da sottili brividi di erotismo.

E così il personaggio di Livia Blanchardt («Io scopro in te lo strumento perfezionato della fatalità di cui sono stato il giocattolo», le dice in una battuta il duca), delineata nella didascalia del testo teatrale («Ha un'aria di sfinge, e mette nell'ambiente la nota, non gaia, bensì quasi fatale, della sua eleganza squisita, della sua

---

[15] Bracco, *Teatro*, p. 148.

[16] Ivi, pp. 155-156.

grazia serpentina e del suo raccoglimento pensoso»[17]), scade nella sceneggiatura a donnina sprezzante, arrogante, consapevole della sua perfidia non esattamente raffinata. Nel testo teatrale, abbiamo davanti, è chiaro, un altro esempio non certo artisticamente originale del tipo di donna-perdizione, che viene da lontano, che il nascente mezzo cinematografico farà suo, esasperandone ed esaltandone il ruolo e la risonanza nel pubblico.

Qualche scampolo o cascame di alcune estreme propaggini romantiche non è poi difficile cogliere in qualche passaggio del dialogo dei due amanti, là ove pure affiora qualche punta (o intonazione) di quel fascino della corruzione, la nota *fascination of corruption* di evidente impronta decadentistica.

Un frutto, questi avanzi o scorie, di una ben individuata temperie culturale, di costume? Direi di sì; ma subito aggiungendo che non si tratta di inconsapevoli, inerti pedaggi alla moda corrente. L'autore, Bracco, sa di che si tratta. In breve non si è operato un tradimento alle sue spalle. Sentiamo com'egli commenta, nell'intervista concessa a Saverio Procida, il ruolo di Livia reso nel film dalla Carmi: «Una figura alta, snella, serpentina, dagli occhi cupi e lampeggianti, un pallore fatale, una chioma nerissima, enorme, quasi aspra, che pare contenga una potenza avviluppante»; e prosegue: «Nella scena in cui il duca di Vallenza le annunzia d'aver testato in favore di lei, quella fisionomia lascia intendere la dissimulazione e la cupidigia. Nella scena seguente, in cui Livia Blanchardt avvolge nel suo fascino micidiale l'uomo già disfatto, Maria Carmi riesce a suscitare lo spavento. Ella sembra personificare tutto ciò che di terribile può nascondersi nella bellezza femminile». Non ci vuol molto a scorgere in queste proposizioni parti non secondarie di quella tematica che tanti anni dopo renderanno superbamente affascinanti non poche pagine di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz.

Ma c'è di più. All'intervistatore che l'interrompe con un riferimento a Lessing e al mondo greco, Bracco, senza esitare, fa un immediato riferimento a Baudelaire e al personaggio come «personificazione scenica d'un *fiore del male*». Insomma la *bellezza maledetta* dei romantici, la *perigliosa bellezza, urna di tutti i mali* (dirà D'Annunzio), di cui Bracco non disdegna di fare un richiamo scoperto e quasi compiaciuto[18].

---

[17] Bracco, *Teatro*, p. 140.

[18] Volendo, per gli altri personaggi del lavoro di Bracco si potrebbero fare richiami non del tutto peregrini a quella *commedia dei caratteri* ben presente nella tradizione del romanzo popolare: il bettoliere (sempre dalla parte dei gendarmi), il malavitoso-guappo, la prostituta che si redime con il suo sacrificio, la maliarda incantatrice e perfida. Esplicita, al riguardo, la sceneggiatura quando, alla fine della

Sul piano della sintassi scenica tutto sembra concorrere a soddisfare una istanza di tensione emotiva. Di qui la ricerca di schemi strutturali atti all'avvicendarsi rapido delle situazioni (alternanza calcolata di *interni* ed *esterni*, uso della dissolvenza). In più, quello che Eco chiama *il dovere della ridondanza:* colpi di scena, appesantimento delle antitesi, abbandono delle tonalità medie, stilizzazione quasi simbolica dei personaggi. In breve la ricerca di un sensazionalismo romantico-popolare, dello shock emotivo, degli effetti spettacolari, che il mezzo cinematografico sa sfruttare, idoneo com'è a cogliere l'immediatezza delle situazioni. D'altra parte non si scopre nulla di nuovo dicendo che la tecnica, nello stesso tempo, porta a un impoverimento psicologico del personaggio. Si osservi come le varie storie integrate siano fuse in contrappunto e come siano evidenti, però, in alcuni passaggi, certe slabbrature a danno della compattezza che sostiene i tre atti del testo teatrale; slabbrature che — ripetiamo — non sono altro che volute concessioni al gusto del pubblico, con le transazioni evidenti ai comuni artifizi d'invenzione. Senza dire della tendenza all'indurimento realistico delle situazioni che è favorita dalla propensione connaturata al cinema stesso di agevolare la confezione di un prodotto dotato di certi requisiti merceologici.

3. Bracco, Martoglio e il cinema

Il rapporto di Roberto Bracco col cinema ha più pagine e più pieghe di quello che generalmente si pensi; al punto che con i documenti e il materiale che stanno venendo alla luce in questi anni (ma c'è ancora tanto da scavare) è forse giunto il momento di chiedersi se non sia opportuno interessarsene, in altra sede, in maniera meno frammentaria ed episodica.

La posizione, diciamo così, teorica è presto detta: è quella di un intellettuale del suo tempo di fronte all'irruzione rumorosa, frastornante di quell'indefinibile nuovo mezzo d'espressione che fu il cinema delle origini. Una non nascosta ignoranza per la «faccenda del cinematografo»[19]; una remissività al coinvolgimento (talvolta

---

seconda parte, fa sfilare sullo schermo, per la morte del duca di Vallenza, la didascalia «La morte di un Don Giovanni»: ulteriore accentuazione di quella che viene detta tipologia del personaggio.

Sull'esigenza del cinema, e del teatro, di schematizzare per rendere immediatamente percepibile allo spettatore le qualità proprie del personaggio, cfr. Umberto Bosco, *Tipo e individuo nel cinema e nel teatro*, «Bianco e Nero», n. 7, luglio 1949, pp. 3-9.

[19] Lettera di Bracco a Martoglio del 10 gennaio 1915.

supplicato) per esigenze di subito guadagno; una disponibilità alla compromissione artistica. E impennate d'orgoglio (ritenute liberatorie e nobilitanti) in nome dei generi tradizionali della sacra letteratura.

Ma ciò che colpisce in Bracco è l'aspetto umano della sua «transazione», com'egli la chiama: è come se la rassegnata accettazione dell'incontro lo portasse a uno sforzo di comprensione della complicata, invitante macchina delle immagini.

Ignoranza proclamata senza ritegno (che è poi una variante del concetto di superiorità), sospettosità, diffidenza, aristocratico distacco («Il cinematografo è spesso un omaggio all'ingenuità e al cretinismo»; si faceva scappare alla vigilia dell'impegno per *Sperduti nel buio*)[20]; ma non c'è mai in Bracco ripulsa accigliata o sprezzo veramente convinto. Così che in uno dei suoi primi interventi (siamo al 1908) afferma sì di «non vedere di buon occhio il cinematografo», ma lo stesso occhio non si risparmiava di fare una strizzatina di complicità: «Se vi sarà un soggetto fatto bene, con immediatezza di espressione, con verosimiglianza di atteggiamenti e di gesti, con chiarezza massima nello svolgimento, si potrà produrre un genere di arte che sarà né più né meno che la pantomima»[21].

Sarà stata l'esperienza di *Sperduti nel buio*, del 1914, sarà stata la forza persuasiva delle discussioni frequentissime in quegli anni, sarà stato il crescente affermarsi del cinema come fenomeno di massa, senza dubbio segna una svolta il punto di vista bracchiano del 1916: il cinema è da considerarsi «espressione d'arte che sta da sola e per sé sola»; con qualche residuo in via d'estinzione dei non più tenacemente arroccati pregiudizi: «Non è teatro né potrà demolirlo»; e con un *dunque* concessivo risolutore: «La cinematografia *dunque* può essere arte»[22].

Seconda notazione del nostro *excursus*: a differenza di altri scrittori coinvolti dal cinema, lo scrittore napoletano non abbandona alla loro sorte le sue creature artistiche; può anche cedere, ma il tallonamento è preciso, a volte puntiglioso. Tralasciamo di ripercorrere i momenti di cruccio, disinganni, col seguito di avvertenze e chiose con cui Bracco accompagnò le varie fasi della lavorazione di *Sperduti nel buio*, e delle sue reazioni, sempre rientrate, ai «tradimenti» ai quali il testo veniva sottoposto (in buona parte ne abbiamo trattato), ma si leggano per conferma le lettere ultimamente pubblicate in cui Bracco non si limita ad

---

[20] «Il Nuovo Giornale», Firenze, 21 novembre 1913.

[21] «Lux», Napoli, dicembre 1908.

[22] «Arte Nostra», Napoli, 15 luglio 1916.

approvare o a rimanere ai margini nel trattamento del *Diritto di vivere*, ricavato da un suo testo teatrale («Dovete cercare di correggere... Poi bisogna chiarire con molta precisione... Quello che è poi indispensabilissimo è il precisare perché... Sarà bene poi...»[23]).

E la vena di Bracco "canzoniere" (prese parte con Di Giacomo, Russo, Galdieri, Bovio al turbine canoro di Piedigrotta con testi come *Come te voglio amà*) impiegata al servizio del cinema[24] non è da ritenersi altro elemento del suo interesse non altezzoso nei riguardi dell'*arte muta*, che avanza? E quel suo ripiegarsi al ricordo, alla rievocazione di momenti vissuti, di attori, di fondali, di "segreti", di capricci nella Napoli di don Peppino Barattolo e della Francesca Bertini?

E infine, prova dell'interesse di Bracco per il cinema, gli scritti coi quali (interviste a parte) lo scrittore napoletano si misura *teoricamente* con tutta la problematica che l'*Arte muta* (così la chiama) ha posto sul tappeto: il ruolo della libera critica invitata a dare i suoi lumi al mondo della pellicola; le inutili discussioni sul dilemma *Arte o non Arte*, che denota l'amore insopprimibile in Italia per l'accademia, il canone; la confusione tra il *mezzo*, che è fotografia e meccanismo, con lo *scopo* conseguito che è la *rappresentazione*[25].

E poi (le riscontro in un altro documento in parte dattiloscritto in parte autografo[26]) le riflessioni sul valore gerarchico delle opere

---

[23] Cfr. Vittorio Martinelli, *Il carteggio Bracco-Troncone*, «Immagine», Roma, a. II, n. 3, fasc. quinto (marzo-giugno 1983).

[24] Mi piace riportare il testo, introvabile, credo, della *Canzone presagio*, tratto da un manoscritto autografo di Bracco; canzone per «il romanzo cinematografico *L'avvenire in agguato*, interpretato da Vittoria Lepanto; musica di Enrico Toselli»:

Non vedo, no. Non so. Non indovino.
Ma come un usignolo io canto e canto.
Canto il destino.
Canto un destino dolce e senza pianto,
canto il sorriso, il cielo, il sole, il fiore,
canto l'amore.
Canto il fedele amore, eterno e forte,
canto il fedele amore nella vita
e nella morte
Questa è la mia canzone preferita.
Mettetela nel cor che avete buono.
Io ve la dono.

(Debbo il testo alla cortesia della signora Aurelia Del Vecchio, che custodisce con cura e amore a Napoli l'Archivio Bracco).

[25] Cfr. Roberto Bracco, *Cinematografo (Geremiata)*, «L'Arte Muta», 15 luglio 1916; poi in Roberto Bracco, *Tra le Arti e gli Artisti*, Napoli, Giannini, 1919, pp. 295-302; scritto da noi riportato in Appendice.

[26] Anche questo documento lo debbo alla signora Aurelia Del Vecchio.

d'arte, sull'*espressività muta*, sulla peculiarità della mimica, sulla pantomima, sulle virtù degli attori cinematografici...

Sì, qua e là ingenuità, messe a punto lucide e scoppiettanti, contraddizioni, nelle pagine di Bracco sul cinema, ma tutto espresso con quella freschezza di immagini e fervore incontenuto di chi partecipa a un evento, non da staccato o indulgente spettatore[27].

Pure per Martoglio[28] si è ancora in attesa di una monografia rigorosa, che documenti, e inquadri criticamente, il significato e i vari aspetti del suo rapporto col cinema[29]; che non trascuri, magari in appendice, d'indicare la relativa filmografia ragionata, e di Martoglio regista, e di Martoglio autore di opere teatrali cui si sono rifatte non poche riduzioni cinematografiche[30].

---

[27] Ricordo che Bracco stese i seguenti originali per film: *L'avvenire in agguato* (1915), *Nei labirinti d'un'anima* (1916), *Le due Marie* (1917); fornì commedie e racconti per altri soggetti: *La moglie scacciata, Luce nell'ombra, Il diritto di vivere, La principessa, Il perfetto amore, Una donna, Nellina, Don Pietro Caruso, Il piccolo Santo, Piccola fonte, Notte di neve.* Oltre naturalmente *Sperduti nel buio*. Si insiste a dire che manca ancora una ricerca complessiva e un esame storico e critico dell'apporto di Bracco al cinema.

[28] Nino Martoglio nacque a Belpasso (Catania) il 3 dicembre 1870. Giornalista (fondò il battagliero «D'Artagnan»), poeta dialettale di grande successo, autore teatrale di opere famose (*San Giovanni Decollato, L'aria del continente*), direttore di compagnie (con attori come Giovanni Grasso, Angelo Musco, Marinella Bragaglia), fondatore del Teatro Minimo (che diede il battesimo sulle scene a Luigi Pirandello), del Teatro Mediterraneo (che rappresentò testi come *Il Rosario* di De Roberto e *'U Ciclopu* di Euripide nella riduzione in siciliano di Pirandello). Morì a Catania nel 1921. Per altre notizie rinvio al mio *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli, 1970 (ove sono pure pubblicate le inedite *Note biografiche autografe* scritte da Martoglio per Pirandello) e al più recente mio volume *La mantellina di Santuzza*, Roma, Bulzoni, 1983.

Per quanto riguarda il rapporto di Martoglio col cinema ricordiamo che egli fu soggettista alla Cines di Roma. Nel 1913, sempre con la Cines, dirige *Il romanzo*, interpretato da Pina Menichelli: un film impostato su una storia di buoni e di cattivi, coronata dall'immancabile *lieto fine*. Sulla stagione del noviziato cinematografico di Martoglio bisogna fare ancora luce, anche se un lavoro non facile di esplorazione attende il ricercatore. Maggiori notizie si hanno sull'impegno successivo di Martoglio alla Morgana-Films (1913-1915). Con la casa di produzione romana dirige: *Capitan Blanco, Sperduti nel buio, Teresa Raquin*, avvalendosi di attori di prima grandezza, da Grasso alla Balestrieri, dalla Carmi alla Pezzana; gli esiti sono discontinui, o almeno non all'altezza delle premesse ambiziose ed esaltanti della vigilia.

[29] Sintetici, talvolta generici, i contributi finora pubblicati; superfluo citare le varie Storie del cinema. Del marzo 1982 è un lungo scritto, che attinge a notizie largamente note, apparso in «D'Artagnan», di Catania, per la penna di Alessandro Mignemi.

[30] Alcune segnalazioni: un *San Giovanni Decollato*, anno 1917, diretto da Telemaco Ruggeri, realizzato dalla Caesar-Film-Cine Drama, con Angelo Musco e

Il poeta della *Centona* di fronte alla nuova arte si trovò come altri scrittori del primo Novecento a essere stretto dall'esigenza ineliminabile di dover prendere posizione, di «contaminarsi», di scendere a patti con un mezzo di cui non si intendevano bene le «diavolerie espressive» e a cui andava il favore di tanto pubblico variopinto, in gran parte distratto dalla lettura del romanzo popolare.

Ma non si trattava, da parte dell'*intellighentia* in auge, soltanto di accogliere bene o male il «nuovo astro», di limitarsi *a dire la sua*; né di farsi prendere dalla fatica, o dal gusto, di rompersi la testa col dilemma arte o non arte. C'era da fare i conti con alcune esigenze, diciamo così, pratiche, alle quali non era agevole sottrarsi: la concorrenza, ad esempio, che il cinema faceva al teatro, al quale non solo sottraeva capitali e attori, ma il favore del pubblico. E poi, non marginale, l'aspetto allettante offerto a destra e a manca da quella «cosa meccanica... e piena di difetti»: il guadagno immediato, la fama senza confini di chiesuole e di censo.

Per Martoglio la scelta era più «lacerante»; egli era, oltre che scrittore, teatrante impegnato, direttore di compagnie, scopritore di talenti della scena. Non si trattava di scelte teoriche, di interventi a questionari che giornali e riviste imbastivano continuamente, di discussioni in punta di penna; né il cinema poteva essere materia di sfoghi epistolari tra amici e letterati[31]. Eccolo allora, d'artagnanesco e amante del rischio calcolato com'era, entrare direttamente in quel caravanserraglio di piccoli avventurieri, di spregiudicati o intraprendenti o improvvisati impresari, come era in gran parte il mondo del cinema italiano delle origini.

Dunque, disprezzo per il nuovo mezzo d'espressione artistica, da una parte; desiderio dall'altra di impegno diretto, da protagonista. Certo, il sentimento di ripulsa non era in lui dissimile da quello degli altri scrittori dell'epoca, e in fondo non dissimili erano le

---

Rosina Anselmi; attori che poi, nel 1935, saranno gli interpreti di *L'aria del continente* della Capitani-Film, diretto da Gennaro Righelli; *Il marchese di Ruvolito*, del 1938, realizzato dalla Irpinia e diretto da Raffaele Matarazzo; una nuova edizione del *San Giovanni Decollato*, nel 1940, diretto da Amleto Palermi, con Totò e Titina De Filippo; una riduzione del *Divo* dal titolo *Troppo tardi t'ho conosciuta* (1940); *Sempre più difficile* (1943), diretto da Renato Angiolillo, tratto dalla commedia *Sua Eccellenza di Falcomarzano*.

[31] Non si finirebbe mai di citare; ecco il passo di una lettera di Verga all'amica contessa Dina di Sordevolo: «A sceneggiare le mie novelle o romanzi ed anche il mio teatro figurati! a quello scopo io dunque non sono adatto e non saprei fare. Vedi se riesce a te, rileggendo l'argomento che avrete scelto d'accordo, e mettendoti in ciò d'accordo con loro. *La spiegazione scritta*, come dici, poi tra quadro e quadro la metteranno loro e che sanno come va preso il loro pubblico» (Giovanni Verga, *Lettere d'amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Ciranna, 1971, p. 379).

dichiarazioni e le prese di posizione (anche se, bisogna pur notarlo, in lui le risposte — forse per quegli aspetti "laceranti" di cui s'è detto — sono argomentate, lunghe, vagamente irritate, a differenza di quelle di tanti altri, così svogliate, striminzite, sbrigative). Il testo dell'intervista martogliana pubblicata da un quotidiano fiorentino nel 1913 è un documento denso di notazioni che impongono, qui, qualche sottolineatura; un documento che offre molti elementi per cogliere il "sapore cinematografico" del tempo[32]. All'una e all'altro, sottolineatura e sapore, possiamo dedicare purtroppo solo rapide ed essenziali postille.

Martoglio ha idee abbastanza precise sul futuro del mezzo cinematografico, e come strumento di affinamento del gusto e come strumento di promozione culturale; ha fiducia (siamo nel 1913) che in avvenire il cinema potrà elevarsi «a dignità d'arte», senza che siano «disgiunti» da esso «criteri speculativi». Una intuizione precorritrice, come è agevole notare; precorritrice da tingersi in qualche passaggio dell'intervista dei colori dell'attesa serena: «Tra pochi anni il cinematografo sarà, né più né meno, una manifestazione d'arte, come il teatro e non ci sarà grazia per quelle fabbriche di pellicola cinematografica, grandi o piccole, che non si saranno in tempo avviate verso l'arte e il teatro, affidandosi a uomini di talento e di teatro».

Fidente messaggio, questo di Martoglio (che riesce pure a salvare l'anima nei riguardi dei Numi della Scena cui s'era votato e sotto le cui ali rientrerà definitivamente fra un paio d'anni) accolto dai posteri a metà: ché l'Arte con l'*A* maiuscola è sì venuta, ma la «grazia» ha continuato — ahinoi! — a irrorare beneficamente «fabbriche» che hanno «sciupato chilometri e chilometri di pellicola in *films* obrobriose».

E all'interno della scelta di Martoglio a favore della *dignità della film* ce n'è un'altra. Diciamola pure una scelta di gusto: sì al film storico che consente al *metteur en scène* arbitrio e dominanza, ma la preferenza è per i «soggetti di genere intimo» «a pochi

[32] Nel novembre del 1913, a pochi mesi dalla decisione di ridurre in fotogrammi il dramma di Bracco, «Il Nuovo Giornale» di Firenze apre le sue colonne per dibattere tra letterati, uomini di teatro, di cinema il fatto nuovo creatosi con l'avvento nel mondo dell'arte della decima Musa. Numerosi gli interventi: F. Tommaso Marinetti, Fausto Maria Martini, Ottone Schanzer, Domenico Tumiati, A. Re Riccardi, Enrico Novelli, Giuseppe Prezzolini, Cesare Levi, Giosue Borsi, Gaspare Di Martino, Cipriano Giachetti, Silvio Zambaldi, Luigi Campolonghi, Guido Ruberti, Edmondo Corradi, Pasquale De Luca, Giulio Caprin, Massimo Coronaro, Walter Graziani, Guido Podrecca, Hans Bartoli, Augusto De Benedetti, Mario Carli, Ettore Strinati, Tabuto Tebaldi, Nino Martoglio e Roberto Bracco.

Si precisa che il dibattito occupò le colonne del quotidiano fiorentino tutti i giorni, dal 21 novembre al 2 dicembre.

personaggi, proiettati in primo piano, con artisti degni, dalle maschere espressive e, quasi direi, loquaci. E mi piacciono, poi, i soggetti rustici o no, i drammi svolti all'aperto, nei nostri bei paesaggi, nelle nostre superbe ville, tra gli armenti in pascolo, tra boschi e fiumi, pianure e laghi». Insomma: «inscenare e posare in aperta campagna».

Dichiarazioni sconvolgenti, di rottura per quell'epoca? Non so; certo è che da lì a un anno appena Martoglio girava per i vicoli di Napoli *Sperduti nel buio*, per cui un giorno molto di là da venire, e in pubblicazioni per specialisti, si sarebbe scritto: «Negli esterni come negli interni, la cura evidente degli effetti luministici armonizzava col tono realistico del racconto, il quale sembra anticipare per questo esatto adattamento dell'atmosfera al dramma opere come *Strada* di Grune o *La via senza gioia* di Pabst»[33].

Ma dall'intervista martogliana — si diceva — vengono fuori anche pennellate, forti pennellate, intorno all'ambiente del nostro cinema delle origini che restituiscono il colore del tempo e spunti di prima mano per stendere il capitolo di una storia del costume del mondo della celluloide nella sua evoluzione. Che tenerezza quegli autori e attori che ritenevano una *diminutio capitis* lavorare per *films cinematografiche* e se costretti al dispregiato lavoro per ragioni di vita lo facevano alla chetichella, quasi vergognosi d'essersi ridotti a tal segno! E la difficoltà di reclutare attori, *metteurs en scène*, scrittori di scenari faceva affollare le case di produzione di comicuzzi senza scrittura e spostati d'ogni classe sociale, sergenti dell'esercito, preti spretati e persino rivenditori di cartoline illustrate. Soprattutto molti nobili spiantati e ignoranti. Per gli scrittori di scenari si scelse tra studentelli bocciati, assidui lettori d'appendice.

Più o meno rispondente al vero questo quadro d'ambiente, certo è che Martoglio rimase fedele a una sua idea aristocratica dell'arte; anzi, proprio facendosi forte del peso che era andata assumendo in quegli anni la sua personalità. Il coinvolgimento che egli tenta in direzione di scrittori come Verga, Pirandello, De Roberto, Bracco, perciò, è il logico corollario e dell'intuizione che ebbe del cinema capace di approdare ai lidi della grande Arte, e del concetto della *nobiltà* della letteratura che tra i suoi compiti ha anche quello di riscattare le umili origini del parente povero e malandato. Tutto questo poteva anche dare una patina di rispettabilità ai tanti scrittori che per esigenze pecuniarie si affollavano ormai alle soglie del costruendo tempio della Decima Musa («Carissimo Nino», scrive Pirandello il 5 febbraio 1914, «Verga, Bracco,

---

[33] r.p., *Filmlexicon*, voce "Martoglio".

Salvatore Di Giacomo... A gonfie vele! Non potrei fare qualche cosa anch'io?»)[34].

Ma in che misura riesce, Martoglio, a muoversi per soddisfare questi intendimenti d'arte? Fino a qual punto si realizza l'asse preferenziale da lui fervidamente incoraggiato e sostenuto tra letteratura e cinema? Sono interrogativi che dovrebbero essere sciolti, come si è accennato, in uno studio di largo respiro.

4. Chi è l'autore della sceneggiatura?

A questo punto è lecito porsi la domanda: chi è l'autore della sceneggiatura del film *Sperduti nel buio?* Si è in grado di eliminare finalmente incertezze che si sono insinuate fin nelle pieghe del discorso storico?

Tentiamo. Ho davanti a me alcune locandine d'epoca, utilizzate per presentare il film alla sua prima uscita. Eccone una, apparsa sull'«Illustrazione Cinematografica» del 25 ottobre 1914. Vi si legge: «*Sperduti nel buio*. Azione drammatica tratta dal dramma omonimo di Roberto Bracco, adattata pel Cinema dall'Autore medesimo, e messa in iscena da Nino Martoglio».

Dunque, Bracco. Una conferma viene da una lettura attenta della nota intervista concessa dallo stesso Bracco a Saverio Procida. Si osservi bene, e là dove lo scrittore parla del «mutamento» nei suoi connotati fisiologici del personaggio di Nunzio operato nel film con l'affidamento della parte a Giovanni Grasso; e là nel punto in cui l'intervistatore chiede: «Io voglio sapere le modifiche, le aggiunte che hai fatte per sminuzzare la sintesi del tuo dramma in parecchie migliaia di metri di pellicola».

La soluzione più vicina al vero è però contenuta nelle lettere di Bracco a Martoglio, da cui viene fuori un dato incontestabile: Bracco, nel tempo in cui era impegnato nella stesura dello "scenario" (com'egli chiamava la sceneggiatura), prima, durante, dopo, era continuamente in rapporto, non solo epistolare, col *metteur en scène*. Ancora: sui modi e sul *tono* della loro collaborazione, sempre dalle lettere, possono essere attinti elementi non marginali.

La questione che più arrovella il commediografo napoletano è il finale, che investe l'asse concettuale e simbolico della poetica stessa di *Sperduti nel buio*: indicato a chiare note nel senso del *buio* e del *mistero*. Scrive Bracco in data 14 febbraio 1914: «Gli ultimi quadri che improvvisammo sono, senza dubbio, ottimi; ma non

---

[34] Pirandello-Martoglio, *Carteggio inedito* (a cura di S. Zappulla Muscarà), Milano, Pan, 1980, p. 22.

rispondono abbastanza a quella specie di mistero che dovrebbe essere il *buio* della fine. Il ricongiungimento di Nunzio e di Paolina è, comunque, una cosa piuttosto lieta, e troppo definitiva, troppo determinata. D'altronde, io, da solo, non so inventare. Con te, sì. Mi sembrò, quel giorno, di riavere il mio cervello». Ma si affretta ad aggiungere (desiderio di una qualsiasi conclusione? indifferenza di fronte a un nuovo strumento espressivo, il cinema, al quale credeva poco come strumento d'arte?): «Del resto non mi ostino. Ma, per lo meno, bisogna rendere più *ricca* la parte di Nunzio. No?».

Che Martoglio abbia contribuito alla stesura dello "scenario" si ricava dalla lettera del 15 giugno 1914, indirizzata ad Antonio Scarfoglio: «Io ho approvato pienamente la bella riduzione che Nino Martoglio, d'accordo con me, ha fatta della mia opera. Quanto alla esecuzione tecnica, non vi ho assistito, perché di fotografia e di cinematografia sono assolutamente ignaro».

Una collaborazione richiesta, propiziata, apprezzata. E feconda. I *crucci* bracchiani nascono all'interno di essa, senza drammi o alzate di scudi o irritazioni laceranti; pur tuttavia sempre espressi con l'intonazione convinta di chi sa essere nel giusto e non con quella della lamentosità rassegnata. Ci si arrende, si accettano le transazioni più per superiore, aristocratico distacco nei confronti di «quella desolante cosa che è il laboratorio cinematografico», che per assoggettamento alle ragioni di una espressione d'arte, di cui si ignorano i meccanismi.

La lettera chiave per capire il travaglio cui è sottoposta la sensibilità dell'artista è quella del 15 giugno 1914. Che è quel finale che capovolge il destino stesso dei protagonisti, «vittoriosi» invece di «vinti»? E che ne è del *leit-motiv* del buio? E non è un po' troppo l'intrusione della tarantella sorrentina? «Io mi affido a te», sembra implorare Bracco, consapevole pure della «pazienza giobbesca» impiegata da Martoglio per «conciliare, nei limiti del possibile, quella desolante cosa che è il laboratorio cinematografico con qualche traccia, con qualche lume d'Arte».

Non basta. Bracco deve misurarsi per quanto gli è concesso, coi margini stretti che ha a disposizione, nello *scontro*, e raccomandarsi, a proposito della musica, perché «un'infilzata di vecchi motivi napoletani non commenterebbe a proposito l'azione di *Sperduti nel buio*» (lettera del 1 settembre 1914). Povero Bracco! Le *transazioni* di fronte al cinema-industria le aveva messe già in conto; ora, però, si fanno gravose oltre ogni limite, pungenti. Ora che dalle intenzioni si è passati alla realizzazione[35].

---

[35] Sulla coerenza dell'intimo svolgimento dell'opera d'arte si è sempre discusso in sede di critica letteraria (basta ricordare i *Problemi di metodo critico* di Luigi

Intenzioni... C'è un brano di una sua intervista del febbraio 1914 che potrebbe considerarsi quasi una dichiarazione di poetica. Il brano merita di essere riletto per intero:

Comincio tardi e non in tempo a transigere un pochino anch'io. Il mondo artistico italiano non è che una gara industriale.

S'intende che la visione cinematografica avrà una finalità diversa da quella della visione scenica. Ma il mio dramma non subirà offese. Anzi il pubblico, che così spesso si lamenta della sintesi eccessiva delle mie opere drammatiche, avrà finalmente il piacere di conoscere tutto ciò che in *Sperduti nel buio* ho preteso affidare al suo intuito ed alla sua transazione.

Non farò nessuna modificazione che possa alterare il significato del dramma e l'ambientazione. Cercherò soltanto di mettere nel personaggio del cieco, che è simbolo del buio, una specie di attrito tra un istinto di forza ribelle, e la debolezza a cui lo ha condannato la fatalità. Questo personaggio troverà un'espressione tipica nell'attore a cui credo sia destinato: Giovanni Grasso... Ho preferito una casa italiana e sono tranquillo»[36].

Il brano con tutta evidenza va collocato come punto di partenza nel lavoro di riduzione di *Sperduti nel buio* (Guardando *in itinere* il farsi del film, potremmo dire che le successive fasi elaborative siano da cogliersi negli spunti del carteggio Bracco-Martoglio).

L'esito finale, il film, purtroppo sfugge in questo caso alla visione e al giudizio dello spettatore e del critico; rendendo impossibile una verifica diretta del *rapporto* intenzioni/scenario/opera[37].

Russo); ma anche l'estetica cinematografica ha insistito sull'argomento: citiamo ancora Barbaro: «Un tipo di finale piuttosto che un altro non può... prospettarsi indipendentemente dei bisogni intimi dell'opera, se non per il film di confezione» (*Soggetto e sceneggiatura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1947, p. 67). Nella lettera del 15 giugno 1914, scrive a un dato punto Bracco: Quella fine «non è né nell'*ambito* del mio povero dramma, né è una *conclusione*».

[36] Il brano è riprodotto da M.A. Prolo, nella *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Milano, Poligono Società Editrice, 1951, p. 72. L'indicazione contenuta nella nota (n. 15, per l'esattezza, che rinvia al «Gazzettino di Venezia», 2 febbraio 1914) è errata. Per la debita correzione mi rivolsi (non reperendo l'annata del quotidiano veneziano nelle biblioteche di Roma) all'allora direttore del «Gazzettino», Gustavo Selva, che gentilmente ha incaricato per lo spoglio la signora Daniela Burzolin. Ringrazio cordialmente l'uno e l'altra. Purtroppo la ricerca, attenta e minuziosa, non ha approdato ad alcun risultato; del resto la stessa dott.ssa Prolo, da me interpellata a Torino presso il Museo del cinema, non ha potuto ritrovare tra le sue vecchie cartelle l'indicazione esatta dell'intervista di Bracco. Qui s'è voluto parlare della cosa, ovviamente, non per muovere un pur lieve appunto alla pubblicazione della Prolo, cui non si è mai abbastanza grati per la sua fatica, quanto per evitare ad altri studiosi i due primi gradini obbligati della ricerca in questione.

[37] Ci pare troppo severa l'opinione di Ejzenštejn che considerava la sceneggiatura uno schema privo di vita e vuoto; più vicina al vero l'affermazione di Barbaro:

Ma alla domanda che era stata posta all'inizio (Chi è l'autore della sceneggiatura di *Sperduti nel buio?*) si può rispondere con una certa sicurezza: se oggi si dovessero rifare per una nuova edizione del film i titoli di testa dovremmo vedere "sfilare" sullo schermo, riassuntiva e risolutiva della questione, questa frase: *Sceneggiatura di Roberto Bracco con la collaborazione di Nino Martoglio.*

5. La fortuna critica del film

Chiusa, in un certo senso, rimane la questione del valore e della collocazione storica di *Sperduti nel buio*; chiusa anche perché il giudizio critico sul film s'è andato maturando in un tale arco di tempo da escludere il rischio di ripensamenti clamorosi. Un giudizio assestato, che ha resistito a evoluzioni e sconvolgimenti di estetiche e metodologie, a trapassi di temperie, mode e stagioni culturali: *Sperduti nel buio* è da ritenersi un classico del cinema muto.

Lo ribadiva Eugenio Ferdinando Palmieri nel 1948 («Fra tanti classici da burla, questo *Sperduti nel buio* è un classico sul serio»[38], che riassumeva — magari con tono vivacemente sbrigativo e definitorio — il cammino della fervida e appassionata elaborazione critica impostata e sviluppata da teorici e storici del cinema[39].

Ma parlare di fervore e di passione è fare un richiamo scoperto a Umberto Barbaro, il più tenace, coerente, autorevole sostenitore della classicità dell'opera di Bracco-Martoglio.

Il primo scritto organico di Barbaro sull'argomento è del 1936.

«Il film è tale solo in quanto è realizzato, e la sua precedente descrizione letteraria, per quanto minuziosa, particolareggiata ed esatta non può in alcun modo sostituirlo» (Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*, p. 78).

[38] Eugenio Ferdinando Palmieri, *Sperduti nel buio*, «Cinema», Roma, 1948, n. 5, pp. 154-155.

[39] L. Chiarini, *Cinematografo. Prefazione di Giovanni Gentile*, Roma, Cremonese, 1935, pp. 108-109.

(Con *Sperduti nel buio* e *Teresa Raquin* «origine del tutto italiana del film a carattere drammatico e sociale», per intendersi, del film realistico russo a forti contrasti. In *Sperduti nel buio* persino il montaggio, a scena, naturalmente e non analitico, è fatto per contrasto secondo la teorizzazione successiva dei russi. Basti dire che esso cominciava con la seguente didascalia: «Gente che gode, gente che soffre» e mostrava da prima una lussuosa famiglia ferma innanzi al portone di un palazzo signorile con tanto di portiere in feluca e mazza, mentre un signore in cilindro usciva elegantissimo di casa per recarsi al club, e subito dopo l'abitazione misera di una famiglia povera: ecco una giovane disgraziata accanto a un letto sghangherato su cui agonizza il padre. La povertà resa con una parsimonia e un senso realistico finissimo).

Si coglie nettamente in esso, accanto all'esame della tematica, il proposito, vibrato e convinto, di *sprovincializzare* il fenomeno del nostro cinema delle origini, confrontandolo orgogliosamente con la coeva produzione straniera[40]. Dell'una e dell'altro non è difficile enucleare alcuni concetti-base:
a) il dramma bracchiano va inserito nella linea del realismo che il teatro napoletano ha ereditato dal romanticismo meridionale (Verga, De Roberto, Capuana), la cui espressione più alta è stata raggiunta dal Salvatore Di Giacomo di *Assunta Spina* e *'O Mese Mariano*;
b) il film, da parte sua, mettendo in primo piano la preoccupazione sociale (Barbaro scrive: «realismo significante») precorre di almeno dieci anni il film russo. Ma c'è di più: nella struttura del film si intuisce e si applica il montaggio di *contrasto* e di *parallellismo*, «anticipando così non solo Griffith ma anche, quasi di due lustri, i grandi risultati artistici e le limpide teorie del Pudovkin»;
c) la superiorità del valore del film sul testo teatrale. Il progresso sul dramma si è ottenuto pure in altro modo: mutando i connotati fisiologici del personaggio di Nunzio, «che esile e fragile nell'opera letteraria, è stato cinematograficamente incarnato da quello Jannings *ante litteram* che fu Giovanni Grasso».

Sono concetti che anticipano elementi non marginali della problematica critica sull'opera teatrale e sul film.

Ritorna, sempre Barbaro, tre anni dopo, sull'argomento[41]. La considerazione che apre il suo nuovo scritto muove dalla constatazione, ormai acquisita, del film come arte, sbaragliando l'affermazione della *labilità* del film, quindi di un'arte senza passato. Ancora l'avvento del sonoro — per Barbaro — produsse un momento di crisi, che ha fatto sorgere il bisogno di ritorni, di riesumazioni, la ricerca di attitudini e capacità perdute. Ecco l'esigenza, allora, della nascita di una nuova disciplina, la storia del film. Essa ha cominciato a dare i primi frutti — benefici per l'Italia —; ad esempio, è stato riconosciuto che spetti al nostro paese il merito della scoperta dei mezzi tipici che trasformano il film, da prodotto industriale suscettibile di largo sfruttamento, in arte[42].

---

[40] Umberto Barbaro, *Sperduti nel buio*, «Scenario», Roma, novembre 1936; poi in *Servitù e grandezza del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 142-149.

[41] Umberto Barbaro, *Vecchi film in museo, «Sperduti nel buio»*, «Cinema», Roma, 25 aprile 1939.

[42] Nel seguito vengono ripresi concetti già esposti nello scritto del 1936. Degne di essere riportate queste notazioni sulla tecnica del regista: «Il campo è delimitato sempre in modo da far spiccare il particolare più indicativo, e con una crudezza luministica che assai bene armonizza col generale realismo cui l'opera è improntata».

L'impegno di rivalutazione di *Sperduti nel buio* compiuto da Barbaro ottiene i primi risultati[43]. È lo stesso Barbaro che riprendendo l'affermazione che gli sta tanto a cuore, cioè quella che laurea *Sperduti nel buio* come «il miglior film di tutta la cinematografia muta italiana», si compiace di rifarsi a giudizi da lui ritenuti prestigiosi; a quello di un Sadoul[44], ad esempio; o a quello del periodico «Theatre Art» di New York.

Ma con gli anni Cinquanta, anni del cosiddetto realismo socialista, Barbaro, politicamente molto impegnato, calca la mano e non si risparmia qualche sottolineatura in chiave marxista nell'interpretazione del film[45]. E nell'avvalorare e ribadire la tesi a lui cara della superiorità del film sul testo teatrale, parla di «sfiducia» in Bracco, tutta crociana, nella spontanea creatività del popolo e del suo trarre ispirazione piuttosto da fonti letterarie che non da una diretta osservazione della realtà.

Opinioni forse anche giuste, ma più affermate che verificate, queste di Barbaro, il quale senza incertezze ama invece fare un ulteriore richiamo al suo impegno in tempi difficili a favore di *Sperduti nel buio*, volto ad attirare l'attenzione su un aspetto trascurato del nostro cinema delle origini; e in chiave: cioè in

---

[43] Di sfuggita, Barbaro tratta il tema anche nel corso delle lezioni al Centro sperimentale; lezioni che hanno per argomento il rapporto tra soggetto e sceneggiatura; dei film prodotti in Italia tra il 1912 e il 1914, Barbaro scorge in tre di essi alcune correnti spirituali dell'epoca: *Quo vadis?* esprimerebbe la mentalità dei cattolici, tra il *fermo proposito* e il *non expedit; Cabiria* lo spirito paganeggiante e nazionalistico a cui la guerra libica aveva dato il primo impulso; *Sperduti nel buio* il naturalismo della tradizione meridionale da Verga a Di Giacomo (cfr. Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*, pp. 43-44).

[44] George Sadoul (*Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1951, tomo III, vol. I) introduce un nuovo suggestivo elemento di comparazione: il film di Stroheim: «Le immagini del film evocano Stroheim più che Griffith. Ogni fotografia porta con sé una potenza e un fascino sconvolgenti»; aggiungendo però subito come in Stroheim si scivoli facilmente nella «raffinatezza estetica», nello «scetticismo», nella «malvagità», mentre in Martoglio è evidente la «fiducia negli uomini».

[45] Umberto Barbaro, *Il 1913 e il cinema muto italiano*, «Società», Roma, 1950; *La cinematografia sovietica e il film italiano*, «Bianco e Nero», Roma, 1952, n. 12, pp. 55-56.

Sul ruolo di Barbaro nella scoperta e rivalutazione di *Sperduti nel buio* ecco cosa ebbe a scrivere un autorevole storico del cinema dei nostri giorni: «Lo stato di isolamento culturale e ideologico era stato rotto soltanto verso la metà degli anni Trenta da due articoli di Umberto Barbaro, usciti come mine vaganti, che puntavano l'attenzione su un filone dimenticato del primo cinema italiano, quello di derivazione realistica di cui *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio (1914), tratto dal dramma omonimo di Bracco, si poteva certo considerare l'esempio più significativo» (Gian Piero Brunetta, *Cinema perduto. Appunti di viaggio tra film e storia*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 59; ma lo scritto è del 16 aprile 1978).

sottesa polemica col clima dominante, ideologico, di tutta un'epoca.

Col secondo dopoguerra, la temperie culturale del neorealismo non poteva non favorire altre prese di posizione. Ecco il ricordato Palmieri, anche lui, osannare alla «forza umana e poetica non rintracciabile nel testo teatrale». E giù addosso al povero Bracco, con accenti[46] tanto più acri quanto più è evidente l'infatuazione per la versione cinematografica di *Sperduti nel buio* («A Roberto Bracco mancava l'arte. Fornito di vicende e di mestiere, mancava di gusto e, peggio, di stile [...] teatralità non persuasiva, in un romanzaccio enfatico»).

Più misurati, ovviamente, i giudizi compresi nelle varie storie del cinema, che certo non tralasciano di sottolineare ancora una volta i due aspetti del film: il montaggio a contrasto; la superiorità del film sul testo teatrale. Ci limitiamo a citare il volume della Prolo, del 1951, a cui non sfugge il valore e la portata della collaborazione Bracco-Martoglio[47]; e la storia del Paolella[48], che da parte sua aggiunge un'osservazione che mi pare vada accolta: è lecito, a proposito del realismo del film, parlare di indirizzo più che

---

[46] Palmieri, *Sperduti nel buio*, «Cinema», 1945, n. 5, pp. 154-155.

[47] Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, cit. Si legge (p. 72) a proposito di *Sperduti nel buio*: «Era il primo dramma celebre italiano che passava dal teatro al cinema ed era la prima volta che la riduzione cinematografica superava artisticamente il dramma teatrale».

[48] Roberto Paolella, *Storia del cinema muto*, Napoli, Giannini, 1956.

Ovviamente, anche le più recenti pubblicazioni non trascurano l'argomento; tra le altre storie, citiamo: Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Vol. I, Torino, Utet, 1977, pp. 196-197 («Da questo panorama di drammi sociali, di storie patetiche, di descrizioni ambientali, si stacca — a detta di coloro che lo poterono studiare, dato che il film è andato irrimediabilmente perduto — *Sperduti nel buio*, nato dalla collaborazione di due commediografi, il siciliano Nino Martoglio e il napoletano Roberto Bracco, diretto dal Martoglio nel 1914. Il film, che si basa sull'omonimo dramma di Bracco, è la descrizione attenta e precisa di un ambiente povero e disperato, la caratterizzazione non banale di due personaggi alla deriva, la narrazione di una storia patetica sullo sfondo dei contrasti sociali, la miseria da un lato, la ricchezza e lo sperpero dall'altro. Il populismo della vicenda, la facile commozione, un non velato fatalismo, e un patetismo evidente, erano in parte superati dallo stile non retorico della regia e della recitazione, nonostante talune intemperanze dell'attore Giovanni Grasso. Ma soprattutto c'era il paesaggio a dare alla storia una dimensione realistica e polemica: non la Napoli delle cartoline illustrate, oleografica o di maniera, ma la Napoli dei quartieri popolari, attorno al porto, delle viuzze e dei locali frequentati dal popolino. Il paesaggio diventava esso stesso dramma, e i personaggi vi si muovevano con quella naturalezza che annullava in buona misura la superficialità dell'impianto critico della storia. Un cinema, insomma, autenticamente popolare, che costituì, nel panorama del cinema italiano muto, un capitolo non molto folto, oltretutto di scarsa risonanza nazionale e internazionale».

di scuola; ché solo su tale piano *Sperduti nel buio* è un'opera di singolare valore cinematografico.

E ancora: la già citata storia del cinema di Georges Sadoul («Il dramma passa dalla psicologia individuale a un'analisi sociale che ha il merito di essere stata abbozzata e più chiaramente forse che in Griffith»[49]; il volume di Lizzani («Il film si fa ricordare per l'irruenza documentaria con la quale, a tratti, sfrutta il materiale visivo»)[50]; infine, le considerazioni di Gromo che scrive di «contrapposizione dei due mondi, non certo ricca di variazioni o di sfumature», contrapposizione «persino violenta»[51].

6. Il giudizio dei contemporanei

Se poi volgiamo lo sguardo indietro, tanto indietro, alla ricerca del giudizio dei contemporanei del film, è bene dire subito che non si scorgono bagliori irradiati da lumi interpretativi talmente originali da farci gridare alla scoperta precorritrice. D'altra parte, non è difficile indicarne i motivi; che in fondo si possono ridurre a due: l'inesistenza, all'epoca, di una vera critica cinematografica come oggi viene intesa; il non chiarito rapporto tra arte e fatto filmico.

Il materiale a disposizione, per quanto riguarda *Sperduti nel buio*, è tale, tuttavia, da consentirci (curiosità a parte) d'imbastire un discorso di un certo spessore, non disgiunto da qualche considerazione in punta di penna.

Sbarazziamoci intanto rapidamente degli scritti di circostanza pubblicati su giornaletti cinematografici del tempo, pullulanti intorno alle case di produzione, o da esse stesse finanziati: normalmente *affiches* pubblicitari volti a promuovere interesse per il nuovo mezzo di spettacolo[52].

---

[49] Georges Sadoul, *op. cit.* È pure da rilevare che il critico francese riporta l'entusiastico giudizio dello spagnolo Carlos Fernandez Cuenca: «Martoglio raggiunse con una straordinaria precisione l'intensità scenica, e scoprì in ogni particolare le possibilità di una drammaticità intensa e palese. La mesta poesia del documentario nasce in più d'un episodio, specialmente quando l'azione si svolge nei bassifondi. Se il contrappunto tra i due ambienti non è sempre rigorosamente perfetto, in compenso un montaggio mirante all'originalità impressionistica congiunge le due azioni con una precisione notevole».

[50] Carlo Lizzani, *Il cinema italiano*, Firenze, Parenti, 1954.

[51] Mario Gromo, *Cinema italiano*, Milano, Mondadori, 1954.

[52] «L'Illustrazione Cinematografica», 31 maggio 1914, riferisce della improvvisa visita del sottosegretario alla Pubblica Istruzione agli stabilimenti della Morgana, ove si sta "inscenando" *Sperduti nel buio*, e del proposito del comm. Clemente Levi, comproprietario della casa cinematografica romana, di creare un Museo del film.

Ma abbiamo pure davanti a noi alcune note apparse allora, prima e subito dopo il lancio di *Sperduti nel buio*, delle quali indubbiamente quelle riservate alla prima del film sollecitano un indugio più disteso. Il notista di un giornale napoletano ne è conquistato al punto da concedersi una decisa dichiarazione di principio: ormai di fronte a film come *Sperduti nel buio* la *vexata quaestio* (il cinema è o non è arte) non ha più ragion d'essere. I letterati che gli hanno negato qualsiasi valore artistico (da Lopez a Martini, allo stesso Bracco), che lo hanno ritenuto un mezzo primitivo di cultura popolare, debbono ora chinare il capo. «Il cinematografo è un mezzo come tutti gli altri; sta all'artista il sapersene servire»[53].

Scendendo nei dettagli del film, l'articolista è colpito da altri elementi della realizzazione cinematografica di Martoglio: l'intreccio dei due ambienti che elimina la divisione in atti del testo teatrale; il *vero* delle scene (niente fantasmagorie, ma quadri dalle linee semplici: «Perciò l'angolo del camerino del S. Carlo è vero, la casa del duca di Vallenza è vera, i vicoli e gli angiporti di Napoli sono veri, come i *bassi* luridi, come è deliziosamente vera la statuina dell'Addolorata illuminata dalla lampadetta di vetro sul canterano nudo, nello stambugio di Nunzio»).

Ma il piatto della bilancia pende dall'altra parte se si presta ascolto ad altre, non poche, voci: tutte, però, facenti coro dalle colonne di una rivista torinese. Scrive su di essa il corrispondente da Napoli: «Il lavoro di Roberto Bracco non ha ottenuto in

---

Sempre «L'Illustrazione Cinematografica», il 31 agosto 1914 dà notizia della pubblicazione d'un artistico album fotografico dedicato a *Sperduti nel buio*. Da parte sua «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica» del 12 settembre 1914, p. 12, così titola un pezzo: *"Sperduti nel buio" di Roberto Bracco ridotti dalla Morgana.*

Ecco il testo pubblicitario del film: «*Sperduti nel buio* non hanno imponenza di masse, né grandiosità di messa in scena, né sfarzo di costumi più o meno storici, né sfoggio di trucchi più o meno ingegnosi; ma hanno tale palpito di vita, tale verità di ambienti popolari e principeschi, tale efficacia di espressione scenica, tale intensa drammaticità, e al tempo stesso, tale semplicità di svolgimento, tale senso di umanità, da far scambiare lo schermo per un lembo di vita reale. Non sono un artificio fotografico. Sono un dramma tanto più suggestivo inquantoché lo spettatore non ode la parola dell'attore, ma interpreta egli stesso il pensiero dell'autore, vive egli stesso quelle emozioni che uno straordinario, insuperabile complesso artistico, suscita in lui, con la sua muta ma pur tanto eloquente espressione del gesto». È molto facile cogliere nelle affermazioni sopra riportate una trasparente intenzione polemica nei riguardi della grandiosità del filone storico o mitologico in voga in quel periodo del muto.

Sul rapporto, in quel tempo ancora incerto, tra cinema e *libera critica* si veda lo scritto di R. Bracco *Cinematografo*, in Appendice.

[53] Keraban, *Verso la meta. Assistendo alla prima di "Sperduti nel buio"*, «La Cine-Fono», Napoli, 26 settembre 1914.

cinematografia quel successo che ottenne in teatro. Il pubblico numeroso e colto non è rimasto molto entusiasta, poiché l'azione è parsa diluita da scene inopportune che hanno reso men bello ciò che il Bracco ha voluto presentare. Senza dubbio *Sperduti nel buio* avrà moltissime repliche, ma resterà un lavoro mediocre e non segnerà certo un nuovo successo in cinematografia».

Non basta. Ecco ciò che si legge nella corrispondenza da Palermo: «Un nuovo fiasco della *Morgana*, che con la caparbietà degna di miglior causa insiste nel voler imporre al pubblico le nevrotiche interpretazioni di Giovanni Grasso che è la negazione dell'artista cinematografico. Il lavoro ha stancato il pubblico»[54].

Spigolando ancora, ecco un giudizio che è agli antipodi di quella che sarà una insistita convinzione della critica cinematografica del tempo, e del periodo successivo della riscoperta del film di Bracco-Martoglio; cioè la superiorità della riduzione cinematografica rispetto al testo teatrale; a negarlo è un notista che si firma Eucrinos, che taglia nettamente corto: «Il dramma dell'illustre scrittore napoletano perde e molto del suo valore».

Si sofferma soprattutto sull'interpretazione dei vari protagonisti del film, il corrispondente romano del periodico torinese, Massimo; un'analisi del 1914, in cui è da sottolineare un elemento[55], sul quale ci mette giustamente in guardia l'antologista cui si è fatto già riferimento: «Non dimentichiamo che certe imperfezioni formali risultavano più chiare all'occhio abituato e attento del recensore dell'epoca che non all'indulgente spettatore di oggi»[56]. Ebbene: Massimo ha da ridire sull'«esagerazione» del gesto recitativo di

---

[54] La nota da Napoli è firmata Edgardo Ciappa, quella da Palermo è firmata Giulio Landri; l'una e l'altra, e quelle che seguiranno nella nostra rassegna, si possono leggere nella citata «Vita cinematografica», la rivista quindicinale pubblicata a Torino negli anni 1913, 1914, 1915. Un ampio repertorio di giudizi su *Sperduti nel buio*, comprendente pure quelli da noi segnalati, si può vedere nel «Nuovo Spettatore Cinematografico», Rassegna mensile di film di oggi e di ieri, Torino, ottobre 1959, pp. 103-107. Ritengo che attingendo a questa fonte Gian Piero Brunetta abbia impostato il suo pezzo *Roberto Bracco, un silenzio che continua*, pubblicato su «Repubblica» il 16 aprile 1978 (ora in *Cinema perduto*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 60-61).

[55] Riportiamo per esteso: «È invalsa una brutta abitudine nella produzione cinematografica: si vuol imporre la bontà dell'esecuzione di un lavoro facendo base su nomi noti, come se la cinematografia non potesse reggersi che su artisti conosciuti e non possa ritrarre poderoso effetto artistico da elementi poco noti ancora alla cinematografia stessa. Giovanni Grasso anche in questo film è artista, ma è un po' esagerato: egli ha studiato profondamente il carattere del cieco, ma alle volte la vigoria della sua persona prende il sopravvento e cade nell'esagerazione: il procedere cauto e circospenzioso dell'infelice viene spesso tradotto in passo barcollante da ebro».

[56] Cfr. la scheda già citata del «Nuovo Spettatore Cinematografico», alla p. 105.

Grasso; mentre invece apprezza la «verità» e la «naturalezza» di quello della Balestrieri. Considerazioni sull'interpretazione, queste, riprese dal direttore della rivista stessa, Alfonso Cavallaro, che muove anche lui appunti a Grasso che «rischia facilmente di oltrepassare la linea ammissibile», toccando in breve «un verismo» che è un «eccesso». Per la Carmi, la fatale Livia Blanchardt del film, si giunge (nei resoconti della rivista[57]) a irriderne la teatralità dei gesti.

Voci diverse, e discordi, sul film, quelle qui da noi obbiettivamente registrate. Che si tratti di un segno di "vitalità" critica, quindi di fervore di discussioni di fronte a un'opera che andava in un certo senso controcorrente (il realismo della cronaca del vico napoletano in posizione scopertamente polemica con il kolossal storico dei *Quo vadis*)? Oppure le differenti opinioni[58] rappresentano semplicemente il riflesso della condizione concorrenziale delle varie ditte cinematografiche nascenti, di cui non pochi giornaletti del tempo interpretavano gusti e interessi?

---

[57] «Abbiamo assistito a stiracchiamenti eccessivi di membra, a scompostezza esagerata di gesti, a roteamenti d'occhi fuori posto. Sembra che si sia divertita a posare davanti all'obbiettivo in una serie qualunque di più comuni ed esagerati atteggiamenti...» (Massimo).

Una rapida cronaca (si parla di successo e di «unanime consenso», di applausi del pubblico) si può leggere in «La Cinematografia Italiana ed Estera», del 3 gennaio 1915, p. 106; corrispondenza da Ancona. Sulla stessa rivista (15 febbraio 1915, p. 69), c'è invece un riferimento all'insuccesso napoletano («A Napoli l'opinione pubblica s'è mostrata avversa a tale film, date le varie inconcludenze e le esasperazioni manifeste in cui è solito cadere il Grasso»).

[58] Il migliore paladino della validità di *Sperduti nel buio*, al suo apparire, in contrasto con quanto siamo andati registrando, è un critico che si firma Ker., verosimilmente Kereban, che già conosciamo per una sua nota dalla quale si sono prese le mosse per questa sezione riguardante il film nel giudizio dei contemporanei. Di Ker si segnala ancora uno scritto del 29 gennaio 1915 («La Cine-Fono»), nel quale si dice che il film «segna una nuova data nella storia artistica della cinematografia»; per la sua rarità e importanza, lo scritto viene riportato in Appendice.

SPERDUTI NEL BUIO

Sceneggiatura

SPERDUTI NEL BUIO*

Commoventi[1] azioni drammatiche in un prologo[2]
e tre parti (180 quadri)

tratte dal famoso dramma omonimo di:

ROBERTO BRACCO

Il celebre artista Comm. GIOVANNI GRASSO

MORGANA FILMS

Roma, 21 Corso Vittorio Emanuele

---

* Frontespizio dello "scenario" originale.

[1] L'aggettivo è da considerarsi *spia* per conoscere dall'inizio il fine cui tendono gli autori nel loro lavoro di riduzione del testo teatrale a sceneggiatura cinematografica.

[2] Si tratta dello svolgimento di alcuni nuclei (*narrati*) che si trovano nel dramma, utili a creare l'*antefatto*. Il *prologo* e le *tre parti* sono composti — secondo il frontespizio — di 180 quadri; è evidente la discordanza con il numero di *quadri* contenuti nello scenario. Forse la differenza sta tra il numero delle scene *descritte* e quelle *girate*.

PROLOGO

Quadro 1° (*esterno*)

«Paolo Rovigliani, duca di Vallenza erede di un vistoso patrimonio e bel giovane sui trent'anni [3]*, non ha tempo di annoiarsi...»*

Terrazza d'albergo sorrentino, di fronte al mare.
Da essa si vede giungere dalla strada serpeggiante una lunga teoria di carrozze e veicoli d'ogni foggia, e cavalli con signori e signore, elegantissime, di belle forme, allegre, saltellanti, galanti.
La brillante comitiva prende d'assedio la mensa imbandita sulla terrazza. Il duca è festeggiatissimo. L'albergatore, uno stuolo di camerieri, gli fanno profondi atti d'ossequio. Mentre tutti si dispongono a mangiare entra la compagnia della tarantella sorrentina[4] che esegue il ballo caratteristico...
La più bella delle commensali siede al fianco del duca e gli prodiga smancerie da innamorata.

Quadro 2° (*interno*)

«... e neanche quello d'innamorarsi.»

Salotto aristocratico.
Si fa della musica. La padrona di casa presenta[5] il duca alla

---

[3] L'attore Dillo Lombardi in quell'anno compiva 60 anni!

[4] Si tratta d'una vera e propria *intrusione*, con evidente fine spettacolare, che irrita Bracco, il quale, scrivendo a Martoglio il 15 giugno 1914, durante la lavorazione del film, spera ancora in un ripensamento: «Ancora una umile osservazione. Mi fu detto che parecchi metri son dedicati alla tarantella sorrentina. Mi pare un po' troppo. Del resto, tu, che sei soprattutto un artista e che (l'ho ben visto) soffri, come soffrirei io, nel sovrapporre elementi estranei a quelli che costituiscono un dramma, potrai bene farti consigliare appunto dalla tua anima d'artista nel suggerire qualche lieve taglio. Io mi affido a te» (lettera del 15 giugno 1914).

[5] Questo episodio è inserito *ex novo*, a differenza di altri di cui si trova lo spunto nel testo teatrale.

figliola, bellissima. Il duca comincia a far la corte alla ragazza, che ne resta turbata... si allontanano dal salotto.

Quadro 3° (*interno*)

Una hall principesca.
Giunge il duca con la signorina. Siedono su un canapè di vimini, non ci sono altri nella hall. Il duca è loquace. La signorina lo guarda e abbassa gli occhi. Le prende una mano e se la porta devotamente alle labbra; ma non l'ha per anco baciata che capita Guidolfi, amico del duca, il quale, traendo di tasca l'orologio, lo mostra al duca. Questi si ricorda, si alza, chiede scusa alla signorina, le bacia la mano e si accomiata seguendo l'amico. La signorina resta mortificata, ha come un nodo alla gola, sta per scoppiare in pianto, ma vede sopraggiungere la madre e corre a nascondersi di là.
Il duca e Guidolfi prendono commiato dalla padrona di casa, due camerieri recano loro i paletots, che prendono sotto braccio, e i cappelli. Vanno.

Quadro 4° (*esterno*)

L'ingresso d'un palazzo signorile.
Dal gran portone escono il duca e Guidolfi. Il portinaio, in livrea, si avanza sul marciapiede e fa segno poco lontano. Giunge la carrozza del duca, il cavalcante scende di cassetta, apre lo sportello, il duca e l'amico montano in carrozza, il portinaio saluta con un grande inchino e torna dentro il palazzo, il cavalcante chiude lo sportello e rimonta in cassetta. La carrozza va di corsa.

Quadro 5° (*esterno*)

L'ingresso del palcoscenico di un gran teatro.
Arriva la carrozza del duca e vi si ferma. Scendono il duca e l'amico ed entrano, ossequiati dal custode. Prima, però, il duca mette in mano a un mendicante che gliela tende, una manciata di monete[6].

---

[6] Il gesto rientra in quelli che vogliono significare censo, ricchezza. Si sfiora la soglia del 'rituale'; ma si può scorgere anche l'intento da parte degli autori di *ammorbidire* umanamente il personaggio.

Quadro 6° (*esterno*)

«La gente che gode.»

Il camerino d'una prima ballerina di teatro.
Con la ballerina, bellissima, che si accinge a svestirsi, sono due seducentissime mime. Anch'esse in costume.
La cameriera della ballerina le spunta il maglione alle spalle, quando si ode picchiare:

«Avanti!»

La cameriera smette ed apre. Entrano il duca e l'amico. Grandi feste della ballerina. Le mime parlano con Guidolfi, che le invita. Vanno via per svestirsi e prima d'andare abbracciano Guidolfi e il duca, che sorride. La ballerina, fingendo gelosia, le caccia via. Poi prega il duca di slacciarle il busto[7], ed egli si accinge a servirla, mentre Guidolfi accompagna le mime e la cameriera si dà da fare a rassettare gli oggetti della toeletta.

Quadro 7° (*interno*)

«E la gente che soffre.»

Una modesta cameretta, dove sono un lettino, un tavolinetto che fa da scrivania, un vecchio pianoforte, un canapè, due o tre sedie.
Nunzio, ragazzino di nove anni, è col violino sulla spalla, presso il pianoforte aperto, che tasta, per accordare lo strumento ad esso.

«Vessato dal padrigno.»

Entra Franz, che lo investe di domande e di rimproveri[8].
Il piccolo ha un moto di ribellione e con mano convulsa sul violino, lo stringe da farlo scricchiolare e l'agita minacciosamente. Ma sulla

---

[7] Gesto che rientra negli accorgimenti scenici atti a trasmettere un sottile brivido erotico alla platea.

[8] Peccato che nella riduzione si sia perso il *sapore* del modo di parlare di questo personaggio, reso — è vero — secondo una tipizzazione consolidata nel romanzo popolare; quella cioè del malvagio, senza cuore. Ma bisogna riconoscere che Bracco, attraverso la reiterazione dei superlativi e certe goffe intrusioni linguistiche di origine pseudo-libresca sia riuscito nella versione teatrale del dramma a dare al personaggio un movimento vagamente macchiettistico. Ingredienti: un'ignoranza pretenziosa, un linguaggio spropositato, a tratti fantastico, a tratti convenzionale con frasi fatte. Una sorta di nipotino, superficiale, del vittorughiano Thénardier dei *Miserabili*.

porta di fondo appare la madre, che lo scongiura con gli occhi a quietarsi. Nunzio, come vinto dalla fatalità, diventa remissivo.
Franz va via mormorando. La madre acquieta il ragazzo e mentre egli riprende a suonare, lei siede sul canapè, godendoselo, tutta tenera ed orgogliosa.
Ad un tratto Nunzio si sente scosso come da un fremito, chiude gli occhi, posa il violino, cade a sedere e si porta le mani al viso. Muove le palpebre sgomento e dice parole angosciose.
La madre, ancora sgomenta lo scuote, chiama al soccorso, guardandoselo e baciandoselo convulsamente...

Quadro 8° (*interno*)

«Un'altra diseredata.»

Una povera casa d'operai.
Dentro un lettino giace, infermo, un uomo non ancora vecchio ma spettrale. Egli è agli ultimi tratti. La figlia, Maria, è disperata dello stato grave del padre, al quale non sa portare aiuto perché nella casa è la miseria.
Con una grande malinconia negli occhi gli ricompone le coltri e gliele rincalza, poi le dice qualche parola, che il povero malato pare non oda, indossa uno scialle e corre fuori di casa.

Quadro 9° (*esterno*)

L'ingresso del palcoscenico come nel quadro 5°.
Escono il duca e Guidolfi, la ballerina, le due mime e una quarta ragazza bellissima e liberissima. Il cocchiere del duca con la frusta chiama una carrozza da nolo; che giunge. La comitiva si divide tra le due carrozze che partono a buon trotto.

Quadro 10° (*esterno*)

Una strada, di notte. Radi passanti.
Maria ne ferma qualcuno e chiede aiuto pel suo povero padre; nessuno la ascolta; ella va, smarrita nella notte, senza meta.

Quadro 11° (*interno*)

Un Eldorado o Alcazar, locale di lusso e di libertà, a vari tavoli.

Molte donnine, molti frac.
La comitiva del duca è tra le più rumorose e fa correre fiumi di champagne. Nel duca si nota, però, un senso di noia e una tinta di malinconia[9]. Egli riesce a vincerle solo quando è preso in mezzo alle donne. Si balla il can-can ma egli non lo balla e vorrebbe restare solo.
Si è fatto giorno, è stanco ed anche un po' alticcio. Esce dal locale, la comitiva lo segue, ma egli si licenzia da tutti ed anche dalla ballerina con grande dispetto di costei.

Quadro 12° (*esterno*)

L'esterno del locale del quadro precedente.
Il duca e la comitiva si salutano uscendo. È giorno fatto. Guidolfi accompagna una delle mime, altri giovanotti vanno colle altre donnine.
Il duca saluta; è un po' incerto nei suoi passi, giunge presso la sua carrozza, vi entra e si lascia portare a casa solo.

Quadro 13° (*esterno*)

Tratto di strada con marciapiede davanti al palazzo del duca.
Maria passa, come un'ombra dolente[10] e si scansa appena in tempo al passaggio della carrozza del duca che giunge e si ferma al portone.
Corre il portinaio ad aprire lo sportello della vettura, il duca ne scende.
Maria, col coraggio della disperazione si precipita verso di lui e gli chiede soccorso pel padre. Il portinaio la scosta con poco garbo, ma il duca lo rimprovera, fa riavvicinare la ragazza, e l'ascolta. Egli non ha spiccioli e l'invita a seguirlo in casa, infila il portone e va per le scale.
Maria, umile, lo segue a passi brevi ed affrettati.

---

[9] *Noia* e *malinconia*: sono gli attributi usuali del *viveur*, così com'era visto, e descritto, nei primi decenni del Novecento. Dei tic del personaggio, espressione d'un certo costume del decadentismo, si impossessarono per farne oggetto di satira il varietà, il mondo della canzone e i caricaturisti. Noto è il personaggio creato da Petrolini.

[10] L'espressione, bella, mostra come Bracco, inevitabilmente, nello scrivere mirasse alla funzionalità sul piano registico, ma non dimenticasse la sua vocazione di scrittore.

Quadro 14° (*interno*)

La cameretta del quadro 7°.
Nunzio è sul lettino, un medico finisce di bendarlo mentre la povera madre lo interroga di nascosto con l'angoscia negli occhi. Il male di Nunzio è senza rimedio e lo scienziato dice commosso:

«Egli è condannato al buio!!!...»

La povera donna cade a sedere, come corpo morto; il medico cerca di confortarla; Nunzio intuisce, parla, vorrebbe muoversi ma il medico, con la forza lo riduce all'immobilità.
Sopraggiunge il padrigno di Nunzio, Franz, che non si commuove, anzi tiene un contegno cinico e rivoltante.

Quadro 15° (*interno*)

Una sala da garçonnière, elegantissima.
Maria attende, stanca su un canapè, girando attorno lo sguardo attonito. Ella è quasi inerte.
Da un uscio laterale viene il duca, in frak, come nei quadri 12° e 13°. Egli barcolla un po' e reca una busta. Maria si alza ed egli gliela porge, ma in ciò fare il suo occhio cupido si ferma sul corpicino esile e flessuoso della ragazza. Le mette una mano sotto il mento e le solleva la testolina, fissandole gli occhi nei grandi occhi; Maria lascia fare. Il duca ha come un fremito.

Quadro 16° (*interno*)

«Il dolore che uccide.»

La madre di Nunzio, scarmigliata, gli occhi gonfi di pianto, è accanto al letto del figlio e gli parla amorosamente.
Nunzio è irrequieto. Si alza a metà sul letto e smania contro il volere della madre. Egli impreca contro il destino, la povera donna non resiste, si muove per nascondere di là i suoi singulti ma mentre va è colta da malore e stramazza al suolo[11].
Nunzio non ha udito né compreso e, bendato, continua a parlare con la madre, credendola lì.

---

[11] La scena è di grande effetto spettacolare. Sul testo dello scenario v'è apposto un appunto a matita (grafia di Martoglio); vi si legge: *effetto di luce.*

Quadro 17° (*esterno*)

L'esterno del Palazzo di Vallenza come nel quadro 13°.
Maria esce dal palazzo, traballante, come stordita. Prima di allontanarsene volge gli occhi in su, alle finestre, poi guarda i pochi passanti e si ritrae indietro. Nasconde il viso tra le pieghe dello scialle, e, va, come un automa.

Quadro 18° (*interno*)

La casa di Maria come al quadro 8°.
Maria rientra e richiude la porta. Depone lo scialletto su un tavolo, toglie dal seno un pacchetto di biglietti di banca di piccolo taglio, e, con un mesto sorriso, si avvicina al letto del padre, al quale parla. L'infermo non risponde. Lo scuote...
... È morto!...
Maria ha un grido di angoscia e si abbandona sul corpo esanime... Poi si rialza, siede, quasi inconsapevolmente ai piedi del letto e resta lì, con il denaro ormai inutile in mano e gli occhi fissi nel vuoto.

Quadro 19° (*esterno*)

«Dopo qualche anno. Un padrigno snaturato.»

Un caffé al Cairo.
Vari tipi di avventori. Franz è in fez. Nunzio è poco discosto dal tavolo al quale Franz siede mangiando con due amici. Il povero cieco gira attorno lo sguardo spento sgranando un tozzo di pane. Franz, dopo un po' gli dà uno scappellotto che gli fa cadere il boccone di bocca, gli porge il violino e gli impone di suonare. Il ragazzo obbedisce dopo un represso scatto di collera.
A un certo punto, Franz, parlando con gli avventori dice:

«Sua madre che era tanto utile è morta e questo ranocchio che non serve a nulla crepa di salute!...»

Nunzio ode, si raggomitola, e suona, suona, con gli occhi spenti fissi nel vuoto rassegnato a subire per la sua debolezza.

Quadro 20° (*esterno*)

Un angiporto, verso l'imbrunire.

Il duca di Vallenza passa a piedi, ben chiuso nella sua pelliccia e si ferma per il passaggio di un carrettino.
Dietro al carrettino passano: Maria, che è come un fantasma della più umile prostituzione, e una piccina di due o tre anni, cenciosa, magra, che essa si trascina dietro.
Il duca nota, non visto, la donna e la bambina, gli pare di riconoscere la donna, lo prende un senso di fastidio, ha paura dell'incontro, volge le spalle e rifà due o tre passi, fa fermare una vettura da nolo e va via.

PARTE PRIMA

DOPO 15 ANNI

Quadro 21° (*esterno*)

«Il caffè "Al Nuovo Egiziano".»

L'ingresso del caffè con mostra e lampada a gas, con globo di vetro, appesa in alto, davanti alla vetrata.
Andirivieni di avventori, che si intravedono agitarsi nell'interno a traverso i vetri. Si vede parte della strada, senza marciapiede, malamente illuminata. Passa la ronda delle guardie di pubblica sicurezza. Si ferma, spinge lo sguardo da oltre i vetri e procede.

Quadro 22° (*interno*)

L'interno del caffé come è descritto[12] nel libro a pag. 217 e 218.

---

[12] Riportiamo la descrizione dell'interno del caffè, cui ci rimandano gli autori della sceneggiatura: «... piccolo ritrovo di infimo ordine, tenuto da Franz Cardillo. È qualche cosa tra il bar e la birreria, con una tinta di caffè-concerto in miniatura allo stato primordiale. Ha un aspetto di intimità alquanto sinistra. La porta d'entrata, quasi nel mezzo della parete in fondo, è poco ampia: i vetri dell'uscio che s'apre in dentro sono opachi: quel po' di tappezzeria, che adorna i muri coperti d'una carta grigiastra piuttosto chiara, è una vecchia sbiadita stoffa orientale. Sulla porta, un orologio maestoso. La sala è irregolare. Si compone di due piccolissime sale tra le quali si è demolito quasi tutto un muro. La parte di esso non demolita si allarga in su ad arco per sostenere il soffitto, e forma come un gran pilastro attaccato alla parete destra, nascondendo agli spettatori uno spigolo della prima saletta che si trova venendo dalla strada. Alla parete sinistra è la porticina ogivale, senza uscio, della retrobottega. Da per tutto, tavolini tondi e sediolini. Accanto alla porticina della retrobottega, una credenza. Verso la destra, vicino alla ribalta, una breve pedana di legno con sopra un vecchio pianoforte verticale. Accanto alla porta d'entrata, il *comptoir* assai alto, dietro cui è appesa alla parete la grande scansia

Entra Paolina, che sguscia tra i tavoleggianti e i ballerini, chiedendo l'elemosina. Qualcuno la respinge, qualche altro le dà un soldino, un terzo urla contro l'accattonaggio.
Franz, padrone del locale, insegue Paolina per cacciarla ed anche per picchiarla. Essa gira tra i tavoli sfuggendo, passa presso Nunzio che è al pianoforte e volge la testa, quasi per guardarla; raggiunge la vetrata, l'apre e scappa via, lasciandola aperta.

Quadro 23° (*esterno*)

«Il buio morale[13] *- Dall'accattonaggio alla mala vita.»*

La bottega di un friggitore con il banco sporgente sulla strada.
Avventori. Giunge, a passo affrettato, Paolina, che porge al friggitore una moneta e ne riceve in cambio una cartata di frittelle.
Mentre si accinge a divorarle, le passa accanto Pasquale Icardi capo camorrista e la fanciulla lo guarda con aria di timore e di rispetto restando con una frittella in bocca e gli occhi fissi in quelli di lui.
Egli le fa un breve cenno di intelligenza e procede, come da indifferente, per la sua via. Paolina ha compreso e lo segue, ciecamente.

Quadro 24° (*interno*)

L'interno del caffè.
Franz dà una spinta a Nunzio per fargli capire di smettere. Questi smette di suonare, gira sul tondo del sediolino e resta immobile, riposando, con gli occhi vitrei rivolti al pubblico.
Una donnina che è tra gli avventori osserva e chiede a Franz se

---

sulla quale si ripongono le bottiglie di liquori, i biscotti, le leccornie. Qua e là, qualche specchio coperto da una garza color di rosa. Nel mezzo, pende dal soffitto un immenso cartellone bianco, orlato di rosso, su cui è stampato a lettere nere cubitali: AL NUOVO EGIZIANO/TENUTO DA FRANZ CARDILLO/CONCERTO DI VARIETÀ/IN CUI SI AUMENTANO 5 CENTESIMI/SULLE CONSUMAZIONI/DA MEZZANOTTE IN POI/MUSICA SEMPLICE DI PIANOFORTE/CON PERMESSO DI DANZA. Di là dal pilastro, nella prima saletta, un'angusta scala a chiocciola conduce alla stanza superiore abitata da Franz Cardillo e da sua moglie. Questa angusta scala, si perde dietro la curva che dal pilastro va al soffitto.»

[13] Sul tema del *buio* insiste molto Bracco nelle lettere a Martoglio. Cfr. *Introduzione*.

Nunzio è cieco. Franz fa segno di sì e la donnina si mostra compunta mentre egli ne ride sgangheratamente[14].

Quadro 25° (*esterno*)

Lo sbocco del vico Ronciglio a Napoli.
Pasquale Icardi si ferma, attende, senza parere, che Paolina lo raggiunga e con poche parole secche, recise, le ordina di sorvegliare e di dar l'allarme nel caso giungessero le guardie. Paolina china la testa in segno di assentimento e mentre Pasquale si allontana ella si appoggia al cantone con le spalle e finisce di sgranare le frittelle del cartoccetto, scrutando nel vicolo.

Quadro 26° (*interno*)

L'interno del caffè.
Gli ultimi avventori escono. Franz e la moglie liticano. Nunzio, in piedi, non si decide a andarsene, Franz lo scuote e lo invita ad andare a dormire. Nunzio, umile, dice:

«In quel retrobottega non posso dormire. È umido come una grotta!»

Franz gli si accosta, gli calca un braccio sulla nuca in segno di autorità e mentre Nunzio si lamenta del male che gli fa, non senza una mossa repressa di ribellione e di violenza, lo accompagna presso l'uscio del retrobottega, gli dà brutalmente uno spintone e Nunzio traballando entra nel bugigattolo.

Quadro 27° (*interno*)

Il retrobottega del caffè. Ambiente umido e buio, ragnatele, mobili vecchi e muffiti accatastati in un angolo, un giaciglio in un altro. Poca luce penetra traverso una finestruola a vetri sull'uscio.
Nunzio entra a tentoni, avverte un senso di freddo e si stringe le braccia sul petto, come per ripararsene. L'uscio viene richiuso. Il disgraziato resta per un po' immobile, all'impiedi, poi si accoccola sul giaciglio, senza svestirsi, e vi si distende.

---

[14] Tutto stilizzato, caricato: necessariamente. La donnina *compunta* rimane personaggio non svolto. Nel testo teatrale tra le donnine equivoche, Ida è quella che si intrattiene amorevole con il cieco Nunzio e con Paolina. Ci sono fremiti di disperazione in alcune sue battute.

Quadro 28° (*esterno*)

Un vicolo stretto e semibuio.
Due individui dai ceffi poco rassicuranti vi si aggirano in attitudine sospetta.
All'incerta luce d'un lontano fanale si vede un signore imboccare il vicolo.
I due individui si nascondono uno da un lato, uno dall'altro della stradetta.
Il signore va in fretta, ma quando giunge presso i due figuri che si accostano a lui simultaneamente, egli si ferma e fa per mettere la mano in tasca; ma questi gli son sopra, uno di essi gli appioppa una legnata che lo fa tramortire, l'altro, lesto come il lampo, lo spoglia dell'orologio e del portafogli.
Sopraggiunge Paolina, che avverte i due, tra i quali è Pasquale Icardi, che da lontano giungono le guardie. Insieme scappano, lasciando il ferito al suolo.
Questi riesce ad alzarsi quando sopraggiungono gli Agenti, egli li chiama, narra loro concitatamente l'accaduto, indica per dove sono scappati i grassatori.
Una guardia resta col signore ferito, l'altra e il brigadiere Milone corrono all'inseguimento dei furfanti.

Quadro 29° (*esterno*)

Un altro vicolo.
I grassatori corrono, Paolina li segue a stento. A un certo punto, là dove la strada fa crocevia, si fermano e scrutano lontano.
Icardi ordina a Paolina di non seguirli e di prendere l'altra strada.
Paolina resta titubante ma finisce coll'ubbidire sotto le minacce di Pasquale, il quale, insieme con i compagni, riprende la corsa.
Paolina corre dall'altro verso.
Sopraggiungono le guardie che la sbirciano e la rincorrono.

Quadro 30° (*esterno*)

L'ingresso del "Nuovo Egiziano".
Paolina, ansante, giunge, con la disperazione negli occhi. Afferra, convulsa, la maniglia della vetrata e l'apre, guardando, con terrore, alle guardie che sopraggiungono.
Entra e richiude la vetrata; ma il brigadiere Milone, sopraggiunge, la riapre, ordina alle guardie di restar ferme davanti al caffè, ed entra nel medesimo.

Quadro 31° (*interno*)

Milone interroga Paolina, che si mantiene sulla negativa.
Franz e la moglie sono contro di lei a favore del brigadiere. Questi, irritato, stringe i polsi alla fanciulla, che si lamenta ad alta voce, e cade in ginocchio implorando, ma non confessa.

Quadro 32° (*interno*)

Il retrobottega.
Nunzio, nel suo giaciglio, è destato dalle grida di Paolina. Egli si alza, a tentoni, guadagna l'uscio e ascolta. Dalle sue contrazioni si nota che gli urli di Paolina, di là, sono angosciosi.
Nunzio ha come un impulso di forze e di violenza. Egli sotto una stretta formidabile fa scricchiolare, svelle e rompe il lucchetto della porticina, fa per precipitarsi in soccorso della poverella; ma si arresta... Gli urli sono terminati.

Quadro 33° (*interno*)

Milone ha ottenuto la confessione di Paolina. Ella è ancora accovacciata sul piancito, avvilita. La fa alzare e la consegna a Franz, pregandolo:

«Tenetemi d'occhio questa vagabonda. Io vado a pizzicarmi i suoi complici e torno per prenderla».

Franz garantisce che la custodirà. Milone va via. Paolina è invitata ad accoccolarsi sull'assito, sotto il piancito.

Quadro 34° (*interno*)

Nunzio, tranquillizzato, resta ad origliare con grande interesse dietro l'uscio del retrobottega. Sul suo volto è un senso di grande pietà per la sciagurata Paolina.

Quadro 35° (*interno*)

Franz e la moglie, dopo aver chiuso a chiave la porta di strada, fanno delle raccomandazioni, che sono minacce, a Paolina, spengono l'ultimo lume e, alla luce d'un mozzicone di candela acceso, Franz depone, non visto da Paolina, la chiave della porta in un

ripostiglio bene in vista per il pubblico. Poi vanno in soffitta per la scaletta. L'ambiente resta buio.
Paolina, da lì a poco, si leva dall'assito. Le è venuta un'idea. Fruga tra i cenci che l'avvolgono e trova un fiammifero. Cauta lo stropiccia e l'accende. Al lume di esso si avvicina al comptoir dov'è un altro mozzicone di candela, che accende.
Volge in giro lo sguardo, scorge sul comptoir stesso delle paste, vi si arrampica, stende la mano e ne prende una. Mentre se la porta alla bocca, appare Nunzio nel vano della porticina del retrobottega e la chiama, piano. Paolina, dapprima, resta sgomenta; poi, riconosciutolo, ingoia la pasta e gli risponde piano.
I due si accostano.

Quadro 36° (*interno*)

«In quella stessa notte, a Parigi, il duca procura di non annoiarsi...»

Ricca mensa imbandita in una sontuosa serra d'Hotel Parigino. Molti fiori, molto buon gusto.
Scena di gaiezza tra signori in frac e signore in décolleté elegantissimi. Flirt vivi ma composti, modi spigliati ma non eccessivamente liberi. Il duca di Vallenza è a capo tavola.
Passa[15], maestosa, Livia, provocando un movimento di curiosità e di ammirazione. Ella, passando, fissa il duca, che ne sente un po', per istinto, il malefico influsso e volge gli occhi altrove. Livia va insieme con altre signore e due signori a prender posto a un tavolo poco discosto.
Guidolfi si alza dal tavolo ove è il duca e va, premuroso, a salutarla; poi torna verso Paolo e lo invita a far conoscenza di Livia. Il duca si schermisce, anzi si rifiuta; non vuol conoscerla e Guidolfi resta interdetto.

(Primo piano)

Primo piano del tavolo ove è Livia. Ella mostra sul bel volto il suo grande dispetto e il proposito di vendicarsi. Sopraggiunge Guidolfi,

---

[15] Così viene descritta, alla sua prima entrata in scena: «Ella è tutta avvolta in un gran mantello ricchissimo. Ha un'aria di sfinge e mette nell'ambiente la nota non gaia, bensì quella fatale, della sua eleganza squisita, della sua grazia serpentina e del suo raccoglimento pensoso». E in un'altra didascalia, nella scena che segue: «Ella sguscia dal suo mantello, che lascia cadere sopra una poltrona. È "décolletée", in gran toilette, piuttosto severa, ma splendida, di un gusto sopraffino: il suo corpo si delinea snello, flessuoso, provocante». (Atto II, scena 2ª e scena 3ª).

che le fa le scuse, mortificato. Livia scrolla le spalle e ride, ride di un sorriso maligno.

(seguito da q. 36°)

Il duca vorrebbe mostrarsi gaio ma la sua gaiezza è adombrata da fuggevoli attimi di malessere.

«L'esistenza del duca è minata da un male irrimediabile.»

Si alzano le coppe e si brinda. Il duca si leva, sta per parlare ma si porta una mano al cuore e ricade a sedere, scolorito e affranto. Livia si alza anch'essa ma poi risiede e lascia che vadano i suoi amici i quali si uniscono a tutti che s'interessano del duca.
Il malore appare passeggero, la festa è finita. I camerieri si affrettano a portare pellicce e mantelli e l'allegra comitiva fattasi seria, si allontana, seguendo il duca che ostenta un passo disinvolto mentre è incerto e traballante. Livia lo segue con lo sguardo e con un sorriso sardonico.

Quadro 37° (*interno*)

Il fumoir dell'appartamentino del duca nell'hotel.
Guidolfi e una delle commensali accompagnano il duca. Egli li ringrazia, li rassicura e li saluta. Vanno.
Il duca non ha sonno, si sdraia su un'ampia poltrona e accende un sigaro orientale.

Quadro 38° (*interno*)

Il caffè «Nuovo Egiziano.»

«Un progetto di fuga.»

Nunzio, parlando con Paolina, la interroga:

«Come sei? Sei bella, o sei brutta?»

Paolina fa cenno che non lo sa e Nunzio la invita a guardarsi allo specchio. Paolina, a traverso le ombre, si guarda allo specchio e risponde con una smorfia.

«Brutta!»

Nunzio ha come un'espressione di gioia, le si accosta innocentemente; lei, come per un istinto di pudicizia, dapprima lo respinge, ma poi si lascia prendere una mano e continua a conversare con il cieco, sommessamente.

Quadro 39° (*interno*)

Il duca di Vallenza, solo, nel fumoir, segue le spire del fumo del suo sigaro, fantasticando, quando a un tratto, audacemente, Livia, apre l'uscio e si fa avanti, provocante nella sua bellezza, si pianta di fronte al duca e, gli occhi negli occhi, gli dice:

«Perché non avete voluto conoscermi?»

Il duca resta per un po' perplesso, poi si alza, le si appressa, la studia, si risente turbato e, preso da quella splendida figura di femmina, la invita a sedere, le siede accanto...

Quadro 40° (*esterno*)

«La bufera.»

Nella stradetta davanti al caffè Egiziano sibila il vento e imperversa la bufera.
I pochi passanti, imbacuccati, e spinti dal vento, vanno in tutta fretta.
Di tanto in tanto un lampo rischiara la scena.

Quadro 41° (*interno*)

Il fumoir dei quadri precedenti.
Il duca accompagna galantemente Livia alla porta dopo averle baciato la mano con tenerezza.
Ella lo ha conquistato. Scena di civetteria nel distacco. Livia va, il duca la guarda lungamente e fa per ritirarsi in camera quando entra un cameriere che viene ad annunziargli il medico.
Il duca si infastidisce, poi ordina che il medico passi, questi entra e dopo i convenevoli d'uso fa adagiare il duca sulla poltrona per auscultargli il cuore.

Quadro 42° (*interno*)

Il caffè dei quadri precedenti.
Nunzio, parlando sommessamente, circospetto, dice a Paolina:

«Tu sarai per me... quello che per gli altri è la vista degli occhi.»

Paolina ha un sorriso di tenerezza e assente col capo.

Quadro 43° (*interno*)

Il fumoir.
Il medico ha finito di auscultare. Il duca si rialza e parla animatamente con lo scienziato. A un certo punto esclama:

«Non mi mentite sul viso, dottore. Ditemi la verità, che del resto ho intuita da un pezzo.»

Il medico resta un po' turbato e titubante, poi si decide a informare il duca della gravità della sua malattia di cuore e fargli raccomandazioni di molta calma.
Il duca, accomiatandolo, sorride mestamente.

Quadro 44° (*interno*)

Il caffè.
Segue il dialogo tra Nunzio e Paolina. Questa gli si è attaccata di più e il cieco le dice:

«Il destino è cieco come me. Io sarò il tuo destino...»

Paolina è contenta ed ha fretta di uscire. Nunzio si reca pian pianino a prender la chiave della porta, nel nascondiglio a lui noto dove Franz l'ha deposta. La consegna a Paolina che, cautamente, la introduce nella toppa ed apre la porta.
Una impetuosa folata di vento entra per la breve fessura e spegne il mozzicone di candela che ella regge nella mano.

«Tutti e due al buio.»

Istintivamente Paolina indietreggia trascinandosi appresso Nunzio, il quale ha capito in parte. Ella gli dice:

«Nunzio, non vedo più niente.»

Nunzio, dopo un momento di silenzio durante il quale entrambi origliano, risponde:

«Fino alla porta t'accompagno io.»

Difatti, Nunzio, a tentoni, tenendo per mano Paolina, riguadagna la porta, l'apre, fa passare la fanciulla, ed esce appresso a lei.

N.B. Tutte le scene di questo quadro e dei precedenti, dentro il caffè, Nunzio e Paolina svolgono con molta cautela e circospezione, scrutando, origliando, guardandosi attorno ogni tratto, quasi paurosi che occhi invisibili possano sorprenderli.

QUADRO 45° (*esterno*)

«Verso l'ignoto.»

La stradetta del caffè, in tutta la sua lunghezza.
Il fanale è spento, la bufera incalza, il vento serpeggia per la via. Paolina e Nunzio, trascinato da essa, in fretta, come due ombre, coi loro cenci svolazzanti, si dileguano, nell'oscurità, quasi spinti dal vento impetuoso.

PARTE SECONDA

Quadro 46° (*interno*)

«Un mese dopo.»

Il boudoir intimo del duca.
Il duca sta a sedere, è dimagrito, abbattuto, emaciato. Il parrucchiere lo pettina; il duca è in pigiama.

Quadro 47° (*interno*)

Il boudoir di Livia.
Anche essa si acconcia con l'aiuto di una cameriera. Sopra una scrivanietta è un biglietto in busta, già aperto. Ella lo prende e lo rilegge (Calligrafia maschile, forte, vergata però con mano incerta e tremante su foglietto con stemma ducale):

Livia,
Oggi è la mia festa, 50 anni!... Ho un po' di nostalgia; è tanto tempo che non vedo nessuno. Avrò a pranzo i soliti amici. Venite anche voi. Ci conto e vi ringrazio, molto.

Vostro Paolo

Livia depone il biglietto con un sorriso cinico. La cameriera finisce di abbottonarle l'abito décolleté, rosso pailleté; magnifica toilette piuttosto severa, ma splendida e di gusto sopraffino che le delinea il corpo snello e flessuoso promettitore di acri voluttà. Mette un cappello piumato magnifico ed indossa una ricchissima sortie.
La cameriera l'accompagna di là.

Quadro 48° (*interno*)

Il boudoir del duca.
Il sarto gli prova un paletot. Un cameriere annunzia l'avvocato, che

è fatto entrare. Questi reca una busta con documenti, che ripone sullo scrittoio, poi passa al duca un foglio che questi legge (foglio di carta greve da bollo. Calligrafia chiara, maschile da scrivano calligrafo).

«...In una parola lascio erede unica e sola d'ogni mio avere, la signorina Livia Blanchardt.»

Il duca protesta perché il nome è storpiato, l'avvocato non gli nasconde tutto il suo malumore e il suo dispregio per l'erede. Mentre parlano un cameriere annunzia Livia. Il duca, che ha licenziato il sarto, ordina di far passare e va presso la scrivania dove si accinge a copiare il testamento su un foglio analogo.
Entra Livia, seducente, bizzarra. Il duca resta a sedere e a scrivere salutandola con un sorriso cortese; presenta a lei l'avvocato, il quale si mette a parlare con Livia a malincuore e dopo poche parole prende commiato e va via.
Il duca chiede scusa e continua a scrivere, Livia senza parere cerca di leggere anche da lontano quanto il duca scrive. Questi firma, mette il testamento dentro un cassetto della scrivania che richiude a chiave e va, galante, presso Livia. Si nota che egli è avariatissimo.

Quadro 49° (*esterno*)

L'esterno d'un restaurant a Posillipo. Piccole tavole imbandite sotto ampia tenda, vasi di piante ornamentali formano una specie di recinto attorno alle tavole, occupate in parte.
Appena fuori del recinto Nunzio è fermo a suonare il violino, accompagnando Paolina che canta. Ella veste assai poveramente ma non è più stracciona e sudicia come prima. Qualche avventore le sorride, qualche passante le sussurra delle paroline. Lei è tuttavia una selvatica. Nunzio ode, comprende e non comprende, ha dei moti di fastidio.
Finita la canzone, Paolina lascia Nunzio e va per raccattare presso i tavoleggianti: quando torna e consegna a Nunzio la manciata dei soldi ricevuta, egli la spinge sollecitamente avanti per il braccio e si lascia condurre in altro locale.

Quadro 50° (*interno*)

Il boudoir del duca, seguito del q. 48°.

«Il duca comunica a Livia di aver testato in suo favore.»

Scena tra il duca e Livia. Il duca parla del testamento, Livia affetta

indifferenza, ma i suoi occhi irrequietamente vagano tra la scrivania e uno scrignotto vicino, in cerca del posto ove è il documento. Nella discussione il duca si accalora e si alza, ma è costretto a risedere per la stanchezza e l'abbattimento.

Quadro 51° (*esterno*)

«La mala vita vuol riconquistare Paolina.»

Di notte lungo la riviera, Nunzio trascinato da Paolina, torna a casa col violino sotto braccio. Dal muretto sul mare dove stanno ad attendere, seduti, si staccano Pasquale Icardi e un altro brutto ceffo che si avvicinano a Paolina.
Essa li scorge, li riconosce, trema, si avviticchia al braccio di Nunzio, lo avverte del pericolo che ella corre. Nunzio si ferma apparentemente e la tranquillizza.
Icardi e il compagno, senza curarsi del cieco si fanno presso Paolina e incominciano a vituperarla e minacciarla scuotendola per il braccio.
Nunzio senza parere, depone il violino sul muretto, con forza dai due insospettata strappa Paolina dalle loro mani e la copre del suo corpo, poi solleva le braccia, afferra il compagno di Icardi che gli vien sotto, lo solleva di peso e, come un fuscello, lo lancia lontano oltre il muretto sulla spiaggia.
Icardi vista la mala parata si squaglia per la via, mentre il suo malcauto compagno corre per la spiaggia tastandosi le membra ammaccate. Nunzio si stringe Paolina al seno sotto il braccio poderoso e i due procedono così avviticchiati nel buio verso casa.

Quadro 52° (*interno*)

«Una inattesa confessione del duca.»

Il boudoir q. 48°.
Il duca continuando la sua conversazione animata con Livia le dice:

«Prevedendo non lontana la mia fine ho cercato di mettere in pace la mia coscienza...»

Livia lo ascolta sorridendo indifferente, quasi non la interessi il discorso, ma i suoi occhi hanno spesso guizzi di odio e lampi di perfidia. Il duca continua:

«Ho la sicurezza di avere una figlia.»

Livia non può reprimere un sussulto ma si vince e, sempre sorridente, fa l'incredula.

Quadro 53° (*esterno*)

La porta d'ingresso di una stamberga pianterreno di una viuzza semibuia.
Paolina e Nunzio giungono nella notte, reduci dalla brutta avventura. Paolina guardinga, prima di mettere la chiave nella serratura, guarda sulla destra e sulla sinistra della viuzza. Poi apre ed entra.

Quadro 54° (*interno*)

La stamberga di Nunzio e Paolina come è descritta[16] nel libro a pag. 331.
Nunzio entrato secondo, chiude la porta col catenaccio, mentre Paolina accende una lucerna ad olio e si accinge a preparare la cena.

Quadro 55° (*interno*)

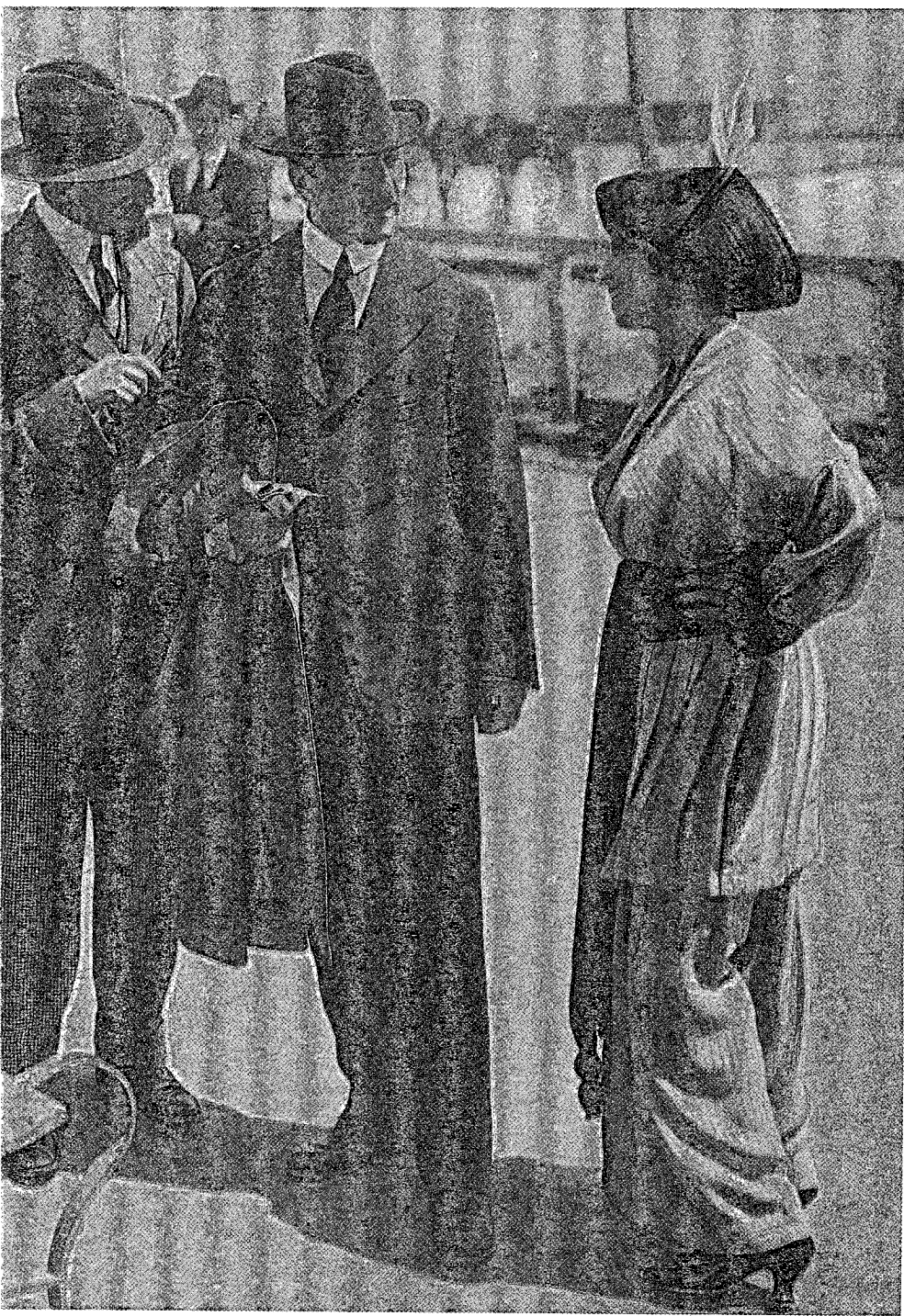
Il boudoir del duca.
Il duca continuando a parlare con Livia le confessa:

«Per questo solo degli episodi della mia vita ho tentato di tradurre in fatto il sentimento!»

Livia smette la sua finzione di indifferenza, si pianta in faccia al

[16] «L'abitazione di Nunzio e Paolina: una stamberga: un pianterreno che potrebbe servire da stalla. Non una finestra, non uno spiraglio. L'aria entra soltanto dalla grande porta che si apre nel mezzo della parete in fondo. Il livello del pavimento è inferiore a quello della strada, sicché dalla strada si accede scendendo un gradino. I muri sono screpolati e grommati di muffa. Il soffitto basso mostra le travi scoperte. Accosto alla parete destra, un letto per due persone, con le scranne di ferro senza spalliera. Verso il lato sinistro della stamberga, una tavolaccia, due o tre seggiole, una panchetta. A sinistra della porta, un cassettone con su una statuina di Madonna, dinanzi alla quale arde una bella lampada di ottone. Dalla stessa parte, nell'angolo, un focolaretto, con pochi utensili da cucina, in creta. L'altro angolo, a destra, è tutto nascosto da una gran cortina fatta di pannolini di diversi colori, qua e là rattoppati, la quale pende da una cordicella stesa in alto, di traverso, tra i due muri. Alla parete sinistra sono conficcati dei chiodi in modo che vi si possa appendere qualcosa. La porta è tutta aperta. Si scorgono le finestre e i balconcini d'un vicoletto angusto e bieco, illuminato dalla poca luce che penetra fra i muri altissimi delle vecchie casupole accavallate le une alle altre. Si vede, molto di rado, passare per il vicoletto qualche femminuccia del volgo affaccendata, qualche popolano, qualche figura indefinibile.»

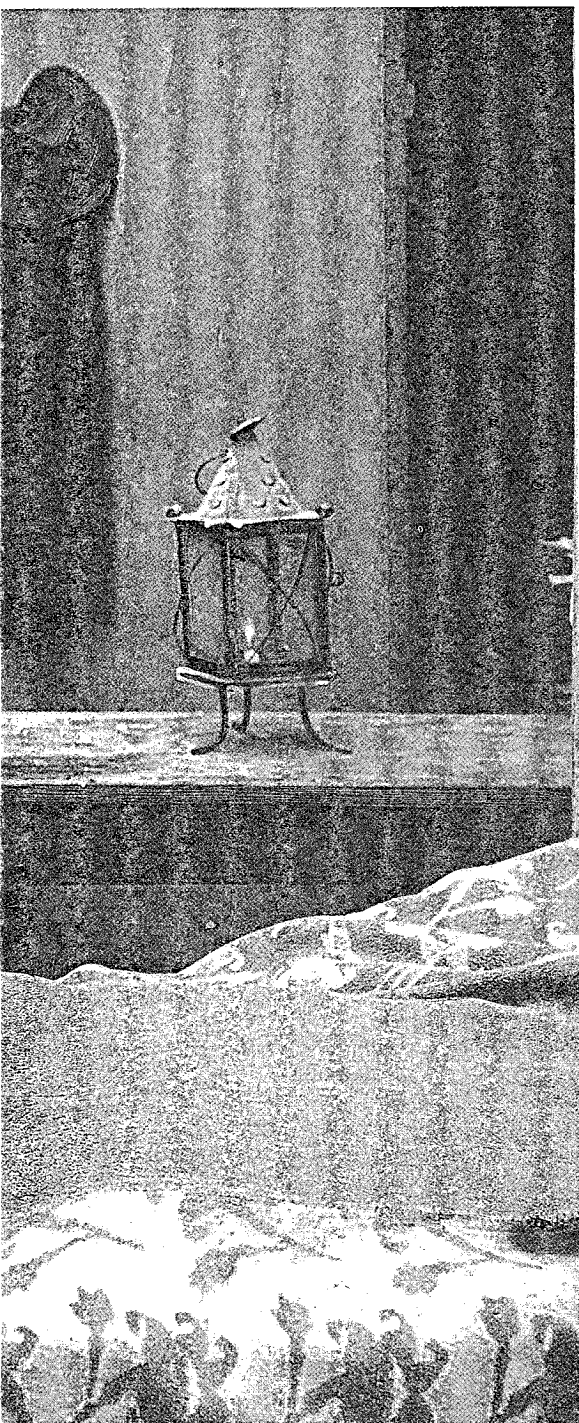
Roberto Bracco

Giovanni Grasso, Maria Carmi, Dillo Lombardi...

...Nino Martoglio, Roberto Bracco, Virginia Balistrieri.

Giovanni Grasso. A destra, Virginia Balistrieri.

Maria Carmi. A sinistra, Dillo Lombardi.

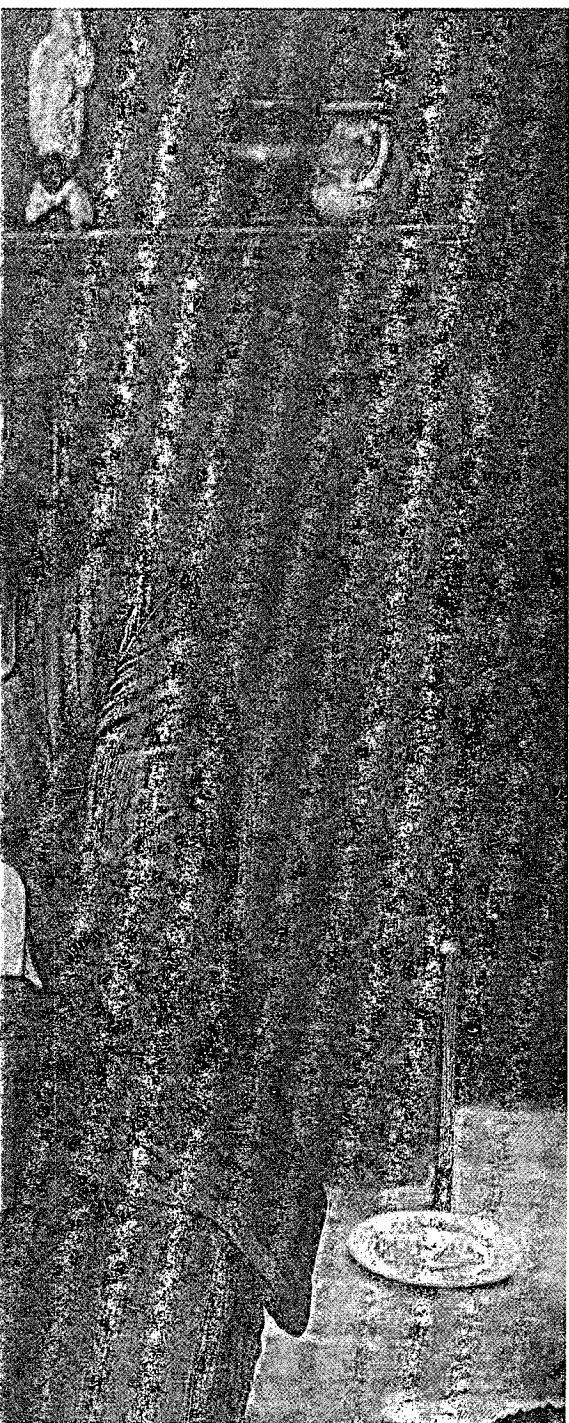
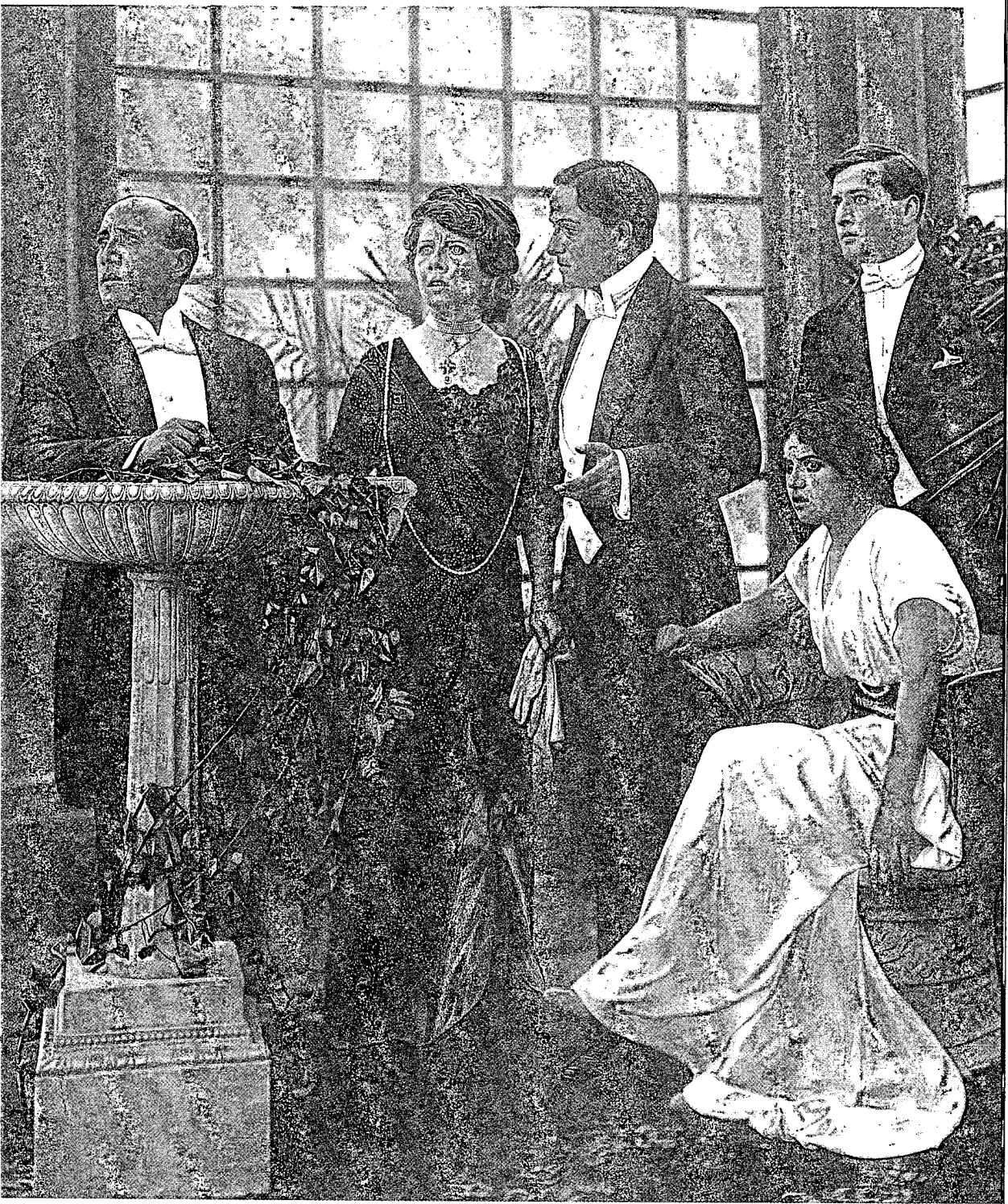
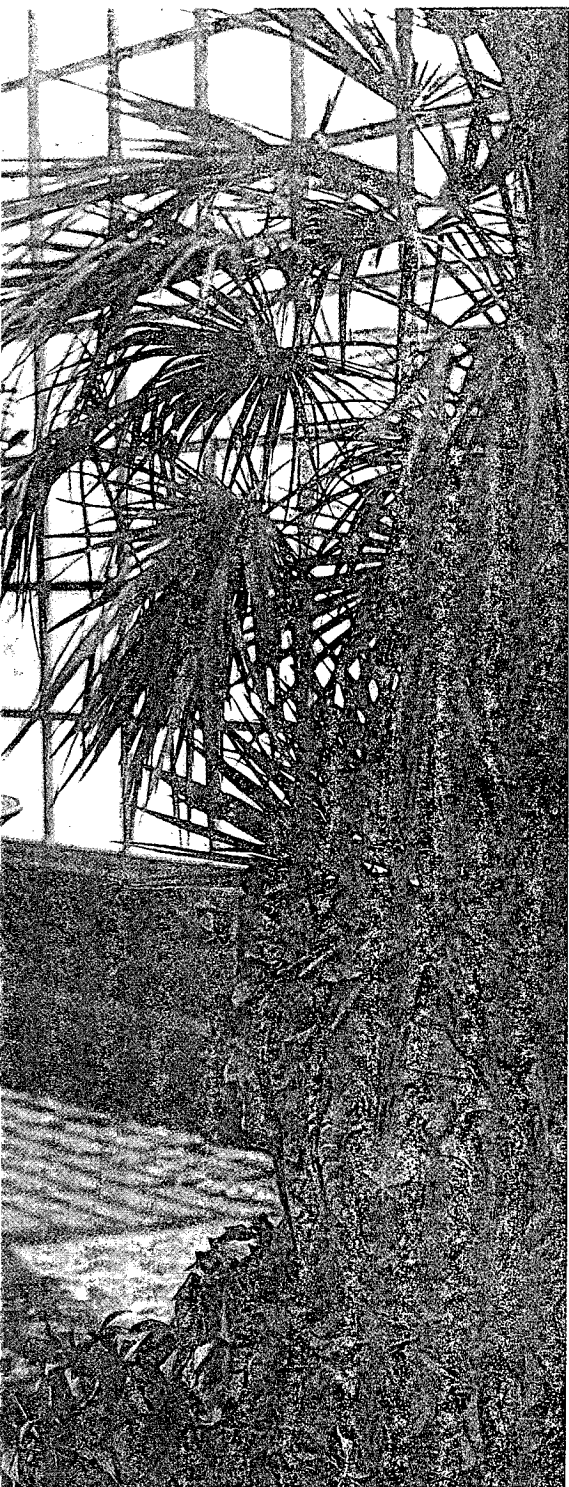
Nelle pagine precedenti, Quadro 1°:
Terrazza d'albergo sorrentino. La brillante comitiva del duca prende d'assedio la mensa. Il duca è festeggiatissimo. Mentre tutti si dispongono a mangiare, entra la compagnia della tarantella sorrentina che esegue il ballo caratteristico.

A fianco, Quadro 3°:
Una hall principesca. Il duca e la figlia della padrona di casa siedono su un canapè di vimini. Il duca è loquace. La signorina lo guarda e abbassa gli occhi. Il duca le prende una mano e se la porta devotamente alle labbra.

Quadro 8°:
Una povera casa d'operai. Dentro un lettino giace, infermo, un uomo non ancora vecchio ma spettrale.
Egli è agli ultimi tratti. La figlia Maria è disperata dello stato grave del padre, al quale non sa portare aiuto perché nella casa è la miseria.

Quadro 31°:
Il caffè "Al Nuovo Egiziano". Il brigadiere Milone interroga Paolina, che si mantiene sulla negativa. Franz e la moglie sono contro di lei a favore del brigadiere.

Quadro 45°:
La stradetta del caffè. Il fanale è spento, la bufera incalza, il vento serpeggia per la via. Paolina e Nunzio, in fretta, come due ombre, coi loro cenci svolazzanti, si dileguano nell'oscurità, quasi spinti dal vento impetuoso.

Nelle pagine precedenti, Quadro 49°:
L'esterno di un restaurant a Posillipo.
Appena fuori del recinto, Nunzio suona il violino, e Paolina canta accompagnandosi con la chitarra. Ella veste assai poveramente ma non è più stracciona e sudicia come prima.

A fianco, Quadro 50°:
Il boudoir del duca. Il duca comunica a Livia di aver testato a suo favore. Livia affetta indifferenza, ma i suoi occhi irrequieti vagano tra la scrivania e uno scrignotto vicino, in cerca del posto ove è il documento.

Quadro 61°:
La stamberga di Nunzio e Paolina. Su un tavolinetto sgangherato, senza tovaglia, due scodelle spizzate. La scena è illuminata dalla scarsa luce di una lucerna a olio che fuma sul tavolo. I due diseredati mangiano con grande appetito, ma Paolina, di tanto in tanto, si ferma col boccone in bocca per ascoltare, timorosa, i rumori della strada.

Nelle pagine precedenti, Quadro 62°:
Il boudoir del duca.
«Il testamento... A lei no... no... no...»
Livia brutalmente lo spinge indietro con le mani e coi piedi, poi corre alla scrivania, febbrilmente apre il cassetto, trova il testamento...

A fianco, Quadro 63°:
La serra. Gli invitati, al completo, attendono il padrone di casa e Livia, ma odono grida di aiuto di lei...

Nelle pagine seguenti, Quadro 64°:
Disteso sulla dormeuse, il duca è agonizzante, rantolante, ha gli occhi sbarrati e li gira intorno angosciosamente, poi li fissa, tremendi, su Livia...

Nelle pagine precedenti, Quadro 67°:
La bottega di un fabbricante di chitarre e mandolini. Giovinastri seduti. Il bottegaio, mastro Giovanni, lavora. Entrano Paolina e Nunzio, un po' meglio vestiti di sette anni prima, ma sempre poveri, e portano una vecchia chitarra da accomodare. Appresso a loro entra don Gennarino, un giovane che veste con un lusso ostentato ma pacchiano. I giovinastri lo salutano con deferenza, ma si burlano di Nunzio, mentre don Gennarino si accosta a Paolina e fa per prenderle una mano...

A fianco, Quadro 69°:
La stamberga di Nunzio e Paolina. Paolina è seduta sul letto, le gambe penzoloni, canta. Nunzio l'accompagna col violino.

Quadro 73°:
La stamberga di Nunzio e Paolina.
Paolina cade in ginocchio scongiurando don Gennarino di non toccargli il fido compagno, ma l'uomo è irremovibile.
Donna Costanza s'è affacciata alla porta per spiare.

Quadro 74°:
La strada davanti alla stamberga. Torna Nunzio portando sotto il braccio la chitarra accomodata. Egli cammina in fretta, quasi consapevole del pericolo che corre la sua compagna.

A fianco, Quadro 82°:
... Nunzio resta solo, sulla sponda del letto, a far scena commovente col violino.

Sopra, Quadro da identificare.

Quadro 88°:
Un vialone di campagna, con una doppia teoria d'alberi spogli che si perde tra la nebbia. Nunzio e Paolina, stanchi, ma sempre in moto si perdono in lontananza confondendosi con le tenebre.

A destra, pubblicità su «La vita cinematografica».

MORGANA-FILM-Roma

SERIE

GIOVANNI GRASSO

Recente pubblicazione

CAPITAN BLANCO di NINO MARTOGLIO, messo in scena dall'Autore

Una scena degli

SPERDUTI NEL BUIO Poderoso dramma di ROBERTO BRACCO

in preparazione, al quale prendono parte

GIOVANNI GRASSO, MARIA CARMI, Virginia Balistrieri, Vittorina Moneta, Dillo Lombardi

GIOVANNI GRASSO - VIRGINIA BALISTRIERI

(1) All'ultima scena del terzo atto, quando cioè PAOLINA spegne la lampada e fugge, NUNZIO suona quella frase due o tre volte, e non cessa se non quando il sipario è calato.

(La musica della canzone del *Passero sperduto* è del maestro Enrico di Leva.)

Nino Martoglio, Gabriele D'Annunzio, Cesare Pascarella, Giovanni Macrì.

A sinistra, la musica della canzone del *Passero solitario* del maestro Enrico De Leva che viene cantata da Nunzio e Paolina nella versione teatrale del dramma. La partitura è tratta da Roberto Bracco, *Teatro*, vol. VI.

MORGANA FILMS

Mentre dura il successo del

CAPITAN BLANCO

si sta preparando il poderoso dramma

✲ di ROBERTO BRACCO ✲

SPERDUTI NEL BUIO

Interpreti principali:

Giovanni GRASSO

Maria CARMI

Virginia Balistrieri

Vittorina Moneta

Dillo Lombardi

Totò Maiorana

Rappresentante per le provincie meridionali:

“ Maxima Film ”

NAPOLI

Pubblicità da «film», corriere settimanale di cinematografia, Napoli, 28 settembre 1914.

duca, gli occhi negli occhi e, con vivo interesse, lo ascolta, contraendo spesso i suoi bei lineamenti in smorfie malvagie.
Il duca parla con lentezza con una forte tinta di malinconia sul volto e nella voce, come assorto in una lontana visione.

Quadro 56° (*interno*)

«Reminiscenza e rimorso.

"Era un misero corpicino umano, insignificante, inerte..."»

Per dissolvenza[17], passare dal quadro precedente ad una sala da garçonnière elegantissima e ripetere, ma in una espressione più impressionante, il quadretto con un seguito di abbandono di Maria al duca, per stanchezza e cecità mentale.
Per dissolvenza si torna al q. 55°

Quadro 57° (*esterno*)

Il duca e Livia come prima, conversando. Il duca parla ispirato:

«Non mi diede alcuna noia, ma dopo un anno la trovai un giorno, innanzi alla mia casa...»

Dissolvenza come nel quadro precedente.
Appare il marciapiede del quadro 13° presso il portone del palazzo del duca. Appoggiata a una colonna lì presso, è Maria, che allatta una bambina. Giunge il duca in carrozza e ne scende. Timidamente Maria gli si fa appresso e gli mormora:

«Eccellenza, questa bambina è vostra e l'ho chiamata Paolina!»

Il duca si sottrae con sdegno e infila il portone seguito dal segretario che è sceso con lui dalla carrozza. Maria resta avvilita senza avere forza di allontanarsi.
La raggiunge subito il segretario che le mette in mano qualche biglietto di banca e le ingiunge di non farsi più vedere. Maria si

[17] Interessante — dal punto di vista della storia del cinema — l'effetto della dissolvenza, qui usato con insistenza e che sarà un elemento non secondario della sintassi filmica negli anni a venire. C'è la dissolvenza in apertura (quando l'immagine appare gradualmente dall'oscurità) e c'è la dissolvenza in chiusura (quando l'immagine sparisce gradualmente nell'oscurità). Qui, in *Sperduti nel buio*, abbiamo l'uno e l'altro impiego della dissolvenza. E l'impiego del flashback.

sprofonda in ringraziamenti, promette e si allontana tenendosi stretta al seno la sua creaturina.
Per dissolvenza si torna al boudoir.

Quadro 58° (*esterno*)

Il duca è commosso e stanco, nondimeno riprende a narrare:

«Risvegliatasi la mia coscienza, sono tornato là dove dieci anni prima avevo riveduta di sfuggita la madre...»

Dissolvenza come sopra, appare l'angiporto del quadro 20° via vai di fantasmi della malavita e della prostituzione la più bassa.
Il duca giunge a piedi ed è sera. Egli si sofferma a guardare e studiare quei fantasmi: nulla; ne ferma qualcuno e lo interroga: nulla. Niuno sa dargli notizie di Maria e della figlia: egli rifà la strada pensoso ed afflitto.
Dissolvenza come sopra.

Quadro 59° (*interno*)

Sempre il boudoir del duca.
Il duca è alla fine della sua confessione. Egli si alza, commosso, con la mano sul cuore ed esclama:

«Vorrei trovare mia figlia attraverso un pericolo, un incendio...»

Livia con una smorfia, crudele sgrulla le spalle e lo prende a gabbo con asprezza felina che tradisce la sfinge.
Entra il servo e annunzia le visite degli amici. Il duca sta per dire di far passare nel salone, quando si affaccia all'uscio, birichina e lucente, Lolotte; appresso a lei vengono altre belle donnine tutte avvenenti in décolletées provocanti che attorniano il duca e lo complimentano.
Entrano pure gli amici Guidolfi e compagni. S'inizia un gaio conversare scoppiettante di frizzi e di lazzi. Il duca è tra tutti il più galante e faceto.
Livia ostenta arie da gran signora padrona della casa e non smette, quando può, inosservata, di tentare i cassetti della scrivania in cerca del famoso testamento.

Quadro 60° (*interno*)

«La mensa del duca...»

Grande sala da pranzo ricca di lampadari, di cristallerie, di stoviglie, ecc. Mensa sontuosamente imbandita.
Maggiordomo e camerieri finiscono di apparecchiare e disporre. Dalla serra che comunica con la sala a mezzo di una grande vetrata tra le palme e i fiori, fan capolino di tanto in tanto gli invitati. Tutti sfilano gai e sorridenti.

Quadro 61 (*interno*)

«...e il desco di sua figlia.»

La stamberga di Nunzio e Paolina. Su un tavolinetto sgangherato, senza tovaglia, due scodellacce spizzate.
Paolina reca una pentola di coccio, fumante e con un mestolo di latta toglie da essa una minestra nera di legumi e la versa nelle scodelle. L'ultimo residuo lo rovescia dalla stessa pentola, poi depone la pentola per terra e siede su una panchetta di legno accanto a Nunzio. La scena è illuminata dalla scarsa luce di una lucerna ad olio che fuma sul tavolo.
I due diseredati mangiano con grande appetito, ma Paolina, di tanto in tanto, si ferma col boccone in bocca per ascoltare, timorosa, i rumori della strada.

Quadro 62° (*interno*)

Il boudoir del duca.
Anche Livia sta per lasciarlo e recarsi nella serra. Lui la ferma e parlano concitatamente. Lei è sprezzante, arrogante, trista; lui la afferra per un braccio, stranamente concitato e mentre Livia si allontana con disprezzo le dice:

«Hai vinto, non cercherò più mia figlia.»

La attrae a sé e le si avvinghia in uno spasimo di ebbrezza morbosa. Livia gli fa cenno come per dire:

«Sei mio, di' sei mio?»

e lui china il capo come un dannato. A un tratto il duca si libera dalla stretta, egli soffoca. Si alza, apre il solino, vorrebbe gridare aiuto, ma gli manca la parola e cade rovescio. Nondimeno si trascina verso la scrivania mormorando:

«Il testamento... A lei no... no... no...»

Livia brutalmente lo spinge indietro, con le mani e coi piedi, poi corre alla scrivania, febbrilmente apre il cassetto, trova il testa-

mento, lo scorre, lo sottrae, lo nasconde nel seno, poi si dà a gridare aiuto.

Quadro 63° (*interno*)

La serra.
In fondo vetrata dalla quale si intravede la sontuosa sala da pranzo. Gli invitati, al completo, attendono il padrone di casa e Livia, ma odono grida di aiuto di lei, e si pricipitano verso il boudoir. Ugualmente si intravedono i servitori, in sala da pranzo, accorrere.

Quadro 64° (*interno*)

«La fine di un Don Giovanni.»

Il boudoir del q. 48°. Seguito del q. 62.
Il duca è steso a terra, agonizzante, rantolante. Livia ha atteggiato il suo viso alla disperazione. Tutte le signore accorrono presso di lei. Due servitori sollevano il duca e lo adagiano sulla dormeuse, tra un monte di cuscini.
Il duca ha gli occhi sbarrati e li gira attorno angosciosamente, poi li fissa, tremendi, su Livia, cerca di sollevarsi per parlare, ma lo sforzo lo spegne d'un colpo. Egli resta rigido, nell'abito di società, irreprensibile, con lo sparato candidissimo tra una corona di bellissime donne piene di grazia procace e di sottili eleganze[18].

---

[18] Questo finale, nel testo teatrale è — diremmo — nella linea della tradizione scenica: il duca barcolla, porta la mano al cuore e la parola si spegne nella gola stretta; lampi di chiaroveggenza per poter balbettare altre parole, le braccia che si stendono e la caduta pesante a terra. Intanto, attraverso l'uscio, il vocio festoso degli ospiti.

Nel finale della sceneggiatura è accentuata, come si vede, una sorta di legge del contrappasso (la morte tra bellissime donne). Che poi è un andare incontro a quel senso elementare di giustizia (colpa ed espiazione) che il pubblico vuole.

PARTE TERZA

Sette anni dopo

Quadro 65° (*esterno*)

«Un salvataggio.»

Presso Starita a S. Lucia di sera.
Nunzio suona presso l'unica tavola occupata. Paolina sul ciglio della banchina mette un piede in fallo e cade in mare gridando. Nunzio ha udito e senza attendere il soccorso degli altri, posa il violino su un vaso di fiori e corre, tende l'orecchio e cerca di scendere, cade in mare anch'egli ma sa nuotare. Seguendo il moto e il gorgoglio dell'acqua riesce ad afferrare Paolina mentre annaspa e la trae in salvo.
Aiutato a sua volta perviene sulla banchina, se la prende in braccio stretta, stretta e aiutato dal cameriere esce dal locale, tra l'ammirazione e la compassione degli astanti[19].

Quadro 66° (*interno*)

«La pietà degli umili.»

Una stamberga più misera di quella di Paolina e Nunzio.
Assunta, una bella giovinetta, malata gravemente è assistita dalla madre e dalla sorellina di otto anni. La miseria non si sa se sia dipinta più sul volto dell'inferma che delle sane.
Giungono Paolina e Nunzio, che recano una piletta di coccio con della minestra in brodo. Paolina obbliga Assunta a sorbirne un po',

---

[19] Scena aggiunta per la necessità di dilatare il narrato; ma soprattutto per dare altri motivi di interesse.

poi dà del pane e del companatico alla madre, mentre Nunzio cava di tasca anch'egli del pane e della frutta secca per la piccina, che si pone sulle ginocchia e con la quale svolge una scena di sentimento e di pietà[20].

Quadro 67° (*interno*)

«*L'insidia.*»

La bottega di un fabbricante di chitarre e mandolini.
Giovinastri seduti. Il bottegaio, mastro Giovanni, lavora. Entrano Paolina e Nunzio un po' meglio vestiti di sette anni prima, ma sempre poveri e portano una vecchia chitarra da accomodare. Appresso a loro entra don Gennarino un giovane che veste con un lusso ostentato ma pacchiano. I giovinastri lo salutano con deferenza ma si burlano di Nunzio, mentre don Gennarino si accosta a Paolina e fa per prenderle una mano che lei ritira stavolta però senza selvatichezza.
Nunzio comprende, finisce di parlare, si scolora e stringe convulsamente il bastone in mano; anche mastro Giuseppe lo prende in giro e gli dice che manderà domani. Nunzio spinge fuori Paolina e la segue non più reggendosi a lei ma aiutandosi col bastone.

Quadro 68° (*esterno*)

«*Un falco ha adocchiato la sua preda e la vuole.*»

Una strada non molto frequentata.
Paolina e Nunzio vanno per essa, sono seguiti in lontananza da don Gennarino al quale si è accompagnata donna Costanza, una faccendiera spregiudicata. Si fermano poiché Nunzio e Paolina sono arrivati ed aprono la porta di casa quella stessa di cui al q. 53.
Don Gennarino parla animatamente e imperiosamente con donna Costanza che china il capo obbediente, accennando a quella casa.
Poi si ferma poco discosto.

Quadro 69° (*interno*)

«*Un presentimento del cieco.*»

---

[20] La pietà è la solidarietà degli umili: altro motivo del romanzo popolare.

La stamberga di Nunzio e Paolina.
Paolina seduta sul letto, le gambe penzoloni, canta. Nunzio l'accompagna col violino. Si vede passare, dietro la porta aperta, donna Costanza, che fa capolino e tossisce. Nunzio smette di suonare e tende l'orecchio... Poi chiama Paolina, questa gli si accosta. Egli depone il violino e l'archetto e la palpa tutta sulla fronte, negli occhi, sulle guance, sulle labbra, sui capelli, poi le dice:

«Quella notte m'hai detto che eri brutta. Non era vero. Pur troppo sei bella!»

Paolina ha gli occhi di pianto. Nunzio le spiega che ha il presentimento che un giorno o l'altro essa lo lascerà al suo destino, e se ne andrà. Paolina piange e protesta e si sforza insieme di non fargli notare il suo pianto.
Nunzio prende il bastone ed il cappello per uscire, ma prima dice a Paolina:

«Se devi abbandonarmi, un giorno prima di andartene, ti prego, smorza la lampada dinanzi alla Madonna... Quando non sentirò più l'alito caldo di essa, capirò che non tornerai più.»

Egli va via a tentoni, tastando il terreno con la punta del bastone e Paolina lo segue con gli occhi gonfi, ma quando è uscito dalla porta scoppia in dirotto pianto e si nasconde la testa fra i cuscini del letto.

Quadro 70° (*esterno*)

La strada del q. 68.
Donna Costanza, con un involto sotto il braccio, sta a spiare. Vede uscire il cieco, lo lascia passare; poi si avvia verso Paolina, ed entra nella stamberga.

Quadro 71° (*interno*)

La stamberga del q. 54.
Donna Costanza svolge l'involto davanti a Paolina e ne toglie una sottana di seta a righe, una gonnella chiara, una camicetta, un paio di calze di filo, un bel paio di scarpini, uno scialle di seta e le dice:

«Tu vesti male. Ti voglio portare a spasso con vestiti decenti.»

Gli occhi di Paolina luccicano, un po' di pianto un po' di cupidigia

ma essa respinge tutto, risolutamente, e poiché donna Costanza insiste, ella, energica la caccia via, gridando:

«Andate via di qua non vengo e non vi voglio più vedere, mai!»

Donna Costanza finge d'aver paura e raccatta gli indumenti sparsi pel pavimento come per andarsene.

Quadro 72° (*esterno*)

La strada del q. 68.
Gennarino, rimasto ad attendere, ode le grida di Paolina e quelle di donna Costanza, corre risolutamente verso la stamberga e vi penetra.

Quadro 73° (*interno*)

Paolina, vedendo entrare Gennarino, trema di paura e si rannicchia presso il letto. Gennarino, tirando indietro donna Costanza, parla lui per persuadere la ragazza e dopo le ripulse di costei le dice:

«Se proprio non vuoi venire, il cieco, poveretto... è condannato!»

e fa un giuramento con la mano sul petto. Paolina cade in ginocchio scongiurando di non toccargli il fido compagno, ma Gennarino è irremovibile. Finalmente, sgomenta, Paolina promette di venire, ma non subito. Donna Costanza s'è affacciata alla porta per spiare.

Quadro 74° (*esterno*)

La strada come sopra.
Torna Nunzio, portando sotto il braccio la chitarra accomodata, egli cammina in fretta, quasi consapevole del pericolo che corre la sua compagna.

Quadro 75° (*interno*)

La stamberga.
Donna Costanza torna di corsa ad annunziare il cieco. Gennarino fa cenno di esser pronto ad accopparlo. Paolina scongiura e promette: uscite, uscite, verrò. Gennarino e donna Costanza vanno via ricordandole di esser puntuale.
Subito dopo rientra Nunzio che mostra a Paolina la chitarra

accomodata. Paolina lo guarda con tenerezza infinita e piange in silenzio, poi, quando vede che il cieco, deposti cappello e bastone, prende il violino per i soliti esercizi, comincia a svestirsi e indossare i panni lasciatili da donna Costanza. Ogni tanto Nunzio si ferma per scambiare qualche parola con Paolina; a un tratto le dice:

«Sai, è morta la povera Assunta... La miseria l'ha uccisa...»

Paolina si ferma; lo guarda sgomenta, senza rispondergli e piange, poi va a riaprire la porta che aveva socchiusa.

Quadro 76° (*esterno*)

La strada del quadro precedente.
Passa di ritorno il Viatico seguito da una processione di salmodianti.
Presso la porta di Paolina è, come in agguato, donna Costanza, che spia dentro casa. Al lato opposto della strada, è Gennaro, impaziente.

Quadro 77° (*interno*)

Paolina ha finito di vestirsi e premendosi il cuore con la mano dice al cieco, con un fil di voce:

«Nunzio, vado in casa della povera morta! Avran bisogno di qualcuno.»

Essa guarda intensamente il povero inconsapevole, il quale assente col capo e le dice brava, sii pietosa con la gente che soffre. Paolina, portandosi un fazzoletto alla bocca per non far udire i suoi singhiozzi, fugge via.
Nunzio riprende a suonare. Ma Paolina ritorna dalla strada, come uno spettro, si ferma un momentino sulla soglia, si leva gli scarpini, li lascia lì e mentre Nunzio è assorto nella melodia, ella entra, in punta di piedi, va a smorzare la lampada votiva e fugge di nuovo, ripigliandosi gli scarpini.
Nunzio, che nulla ha visto e nulla udito, continua a suonare, come ispirato, la sua nenia triste.

Quadro 78° (*interno*)

Casa borghese, comune.

Gennarino entra, seguito di mala voglia da Paolina. Questa dalle moine di lui comprende quel che egli vorrebbe farne e, presa da un grande rimorso e da una grande riluttanza, dapprima gli resiste, lo respinge, poi visto che Gennarino vuol persuaderla con le buone finge di cedere e di arrendersi a restare.
Gennarino, lieto, la lascia per tornare tra poco, ma la chiude a chiave.
Appena sola, Paolina, comprendendo che è prigioniera, dà in ismanie, poi cerca uno scampo.

Quadro 79° (*interno*)

Nunzio ha finito di suonare ed è stanco di attendere. Un pensiero lo punge, si fa scuro in volto, con passo tremante si accosta alla lampada, con il viso; non contento mette il dito sul lucignolo per sincerarsi che è spento.
Scena di angoscia. Egli non può rassegnarsi. In quel mentre entra la sorellina di Assunta. Nunzio dapprima se la stringe al petto, poi la prega di riaccendere la lampada:

«*Accendi quella lampada. L'avrà spenta il vento. Paolina è presso tua madre, non è vero?*»

La ragazzina risponde di no. Nunzio si dispera; essa, dapprima ne ha paura, poi pietà; scena tra i due di molta tenerezza.

Quadro 80° (*interno*)

Una cucina con finestra che dà su un ballatoio.
Paolina non riesce ad aprirne la finestra. Rompe un vetro di essa, e vi passa a traverso.

Quadro 81° (*esterno*)

Paolina scavalca la ringhiera del ballatoio e salta su un breve tetto dal quale passa su un terrazzino.

Quadro 82° (*interno*)

La ragazzina si stacca da Nunzio, questi resta un'altra volta solo, sulla sponda del letto, a far scena commovente col violino.

Quadro 83° (*esterno*)

Una vecchia e angusta scala di servizio.
Paolina, in fuga, la scende precipitosamente, ella è sulla strada, libera, si guarda attorno paurosa, poi corre verso casa.

Quadro 84° (*interno*)

Mentre Nunzio piange si spalanca la porta e Paolina si precipita nelle sue braccia. Nunzio pare impazzito dalla gioia. La tasta tutta, poi le dice:

«Mi pareva di morire. Non posso più vivere senza di te... Raccontami.»

Quadro 85° (*interno*)

La casa di Gennarino.
Egli torna con dei cartocci in mano. Non trova Paolina, adiratissimo comprende la sua fuga, gitta con violenza i cartocci per terra, riprende cappello e bastone, toglie da un cassetto una rivoltella e scappa via.

Quadro 86° (*interno*)

Mentre Paolina, avvinghiata a Nunzio, gli narra la sua avventura ed i precedenti, promovendo scatti violenti di Nunzio, si ode picchiare. Ella trema e non vorrebbe aprire. Nunzio le impone di condurlo dietro la porta e di aprirla. Paolina ubbidisce, tutta tremante.
Entra Gennarino, che non vede Nunzio nascosto dietro il battente; con iattanza impone alla fanciulla di seguirlo, e siccome questa resiste egli cava di tasca la rivoltella.
Fulmineo sbuca Nunzio dal suo nascondiglio; gli afferra il braccio e lo disarma; in una breve e gagliarda lotta lo annienta, lo lega come un salame, lo depone sul letto, poi invita Paolina ad uscire con lui dicendole:

«Andiamo via! In questa città non potremmo più vivere.»

Entrambi fanno un piccolo fagotto dei loro scarsi indumenti, l'uno prende con sé il violino, l'altra la chitarra, e se ne escono, mentre Gennarino si contorce legato sul letto. Paolina e Nunzio lasciano la porta aperta.

Quadro 87° (*esterno*)

La strada davanti la stamberga; passano rapide le ombre di Nunzio e di Paolina, coi loro fagotti.

Quadro 88° (*esterno*)

«Ancora e sempre nel buio.»

Un vialone di campagna, con una doppia teoria d'alberi spogli che si perde in lontananza tra la nebbia.
Nunzio e Paolina, stanchi, ma sempre in moto si perdono in lontananza confondendosi con le tenebre.

APPENDICE

La scheda del film

La prima pagina della sceneggiatura così recita: «*Sperduti nel buio*. Commoventi azioni drammatiche in un prologo e tre parti (180 quadri) tratto dal famoso dramma omonimo di Roberto Bracco. Protagonista il celebre artista comm. Giovanni Grasso. Morgana-Films. Roma, 21 Corso Vittorio Emanuele».

L'annuncio pubblicitario apparso su una rivista cinematografica dell'epoca («L'Illustrazione Cinematografica», 25 ottobre 1914, p. 22), tra l'altro, aggiunge: «*Sperduti nel buio*. Azione tratta dal dramma di Roberto Bracco adattata pel cinema dallo stesso Autore e messa in iscena da Nino Martoglio e Roberto Danesi».

La musica è del maestro Enrico De Leva, lo stesso che aveva composto per il testo teatrale la musica della canzone del *Passero sperduto*.

Metri di pellicola: 1870.

Interpreti: Giovanni Grasso (il cieco Nunzio); Virginia Balistrieri (Paolina); Maria Carmi (Livia Blanchardt); Dillo Lombardi (duca di Vallenza); Vittorina Moneta (la madre di Paolina); Totò Maiorana (il padrino di Nunzio); Gina Benvenuti (la madre di Nunzio).

Ci pare veramente superfluo dare qui conto della personalità di questi attori, sminuzzando notizie che è agevole attingere nei vari repertori teatrali e cinematografici (*Enciclopedia dello Spettacolo; Film-lexicon*, ecc.). È bene però ricordare lo scritto di Maria Adriana Prolo, dedicato alla Carmi, apparso in «Cinema», 25 aprile 1942, p. 212.

Casa produttrice: Morgana-Films, guidata dal comm. Clemente Levi e dal marchese di Bugnano. Direttore artistico è Nino Martoglio. Sede in Roma: corso Vittorio Emanuele, 21. Un'omonima casa cinematografica era sorta a Catania per iniziativa dello stesso Martoglio (nella zona di Cibali) poi abbandonata. Vale la pena, qui, pubblicare il testo di una lettera inviata da Nino Martoglio a Giovanni Verga, il 23 gennaio 1914:

Illustre Maestro,

La *Casa Morgana-Films*, della quale sono direttore artistico e che è amministrata dai Signori On. Alfredo marchese di Bugnano e comm. Clemente Levi, si propone di produrre pellicole cinematografiche su scenari dei maggiori autori, interpretati dai più grandi artisti.

Una prima serie è già in preparazione, interprete Giovanni Grasso, il quale, mi creda, riesce meraviglioso con la sua mimica e appare sullo schermo più grande che sul teatro e, quel che più conta, non più scomposto, ma sobrio e d'una maschera tragica impressionante.

Egli interpreterà cinque films di autori nostri. Una di queste vorrei fosse ideata da Lei.

Non si preoccupi della sceneggiatura speciale. Ella mi dia anche la sola idea, la semplice trama ed io vi costruirò su gli scenari, che sottoporrò alla di Lei approvazione — senza, con ciò, aver la pretesa di legare il mio nome modesto al suo.

Il compenso sarà degno di Lei.

Mi risponda all'indirizzo: *Sic*, corso Vittorio Emanuele 21, intestando al mio nome. Accolga il mio ossequio profondo e una devota stretta di mano dal Suo Nino Martoglio.

P.S. L'avverto che *Morgana-Films* non ha nulla di comune con la Società che, per mia iniziativa, sorge in Catania (a Cibali), e che ho dovuto abbandonare. (In *Nino Martoglio e Giovanni Verga*: *carteggio inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà, «Otto/Novecento», Varese, maggio-agosto 1979, p. 266).

Sotto la direzione di Nino Martoglio furono realizzati dalla Morgana i seguenti film: *Capitan Blanco* (1914), con sceneggiatura tratta dal dramma *U' palliu*, dello stesso Martoglio; interpreti: G. Grasso, V. Balestrieri, T. Maiorana; metri: 1400; *Teresa Raquin* (1915), sceneggiatura dello stesso Martoglio dal romanzo di E. Zola, interpreti: M. Carmi, Giacinta Pezzana, Dillo Lombardi, Francesco Nicolosi Puglisi; metri: 1500. Sull'accoglienza della critica e del pubblico cfr. «Il Nuovo Spettatore Cinematografico», cit.

La lavorazione di *Sperduti nel buio* avvenne nel 1914; la prima proiezione, in visione privata, si ebbe a Napoli il 19 settembre 1914; la visione pubblica nel dicembre dello stesso anno, al Salone Margherita di Napoli.

Trattiamo in altra parte del volume dell'accoglienza della critica; ci pare, invece, opportuno collocare qui il testo della cronaca della serata della *prima* di *Sperduti nel buio* apparsa sulle colonne del «Mattino» di Napoli (20-21 settembre 1914); cronaca ripresa, con qualche lieve modifica, nel settimanale «film», Napoli, 28 settembre 1914:

Ieri nel salone di proiezione della *Maxima-Film* e del giornale cinematografico *film* ha avuto luogo la prima visione in Italia del film *Sperduti nel buio*, tratto dal dramma di Roberto Bracco ed edito dalla *Morgana-Film* di Roma.

Il pubblico, che accorse al suggestivo richiamo d'arte e che era composto in gran parte di letterati, artisti e di un largo stuolo di cinematografisti di Napoli e della provincia, nonché di un eletto stuolo di

signore, fece accoglienze assolutamente entusiastiche a tutto il cinedramma, che la fiorente casa romana ha eseguito con autentica sollecitudine di arte. Ed invero questo lavoro, per la nobile fonte onde è tratto e pel modo con cui è stato scenicamente eseguito e tecnicamente completato, si discosta di colpo da quanto fin qui si è generalmente prodotto in cinematografia, come ha detto lo stesso Bracco a Saverio Procida.

Si tratta di una squisita concezione e di un finale svolgimento teatrale dove il buon gusto e la misura trionfano gloriosamente, pur ottenendo il massimo effetto di emozione sullo spettatore.

Nino Martoglio, che ha diretto l'esecuzione scenica del *film* e che ieri assisteva alla projezione, fu cordialmente festeggiato dagli intervenuti, assieme a Roberto Bracco, il quale fu il primo a riconoscere il perfetto risultato del lavoro cinematografico.

Il pubblico, ieri, anche nella visione privata, mostrò d'intendere ed ammirare tutte le sottili e profonde risorse sceniche degli eccezionali interpreti. Giovanni Grasso, Maria Carmi, la Balestrieri, Dillo Lombardi e la Moneta; e, come l'inquadratura generale del *film* suscitò tanta viva commozione, furono notati e sottolineati da lusinghieri commenti i particolari di questa grandiosa esecuzione di attori, i quali, in verità, si son mostrati mirabili in ogni dettaglio.

Alla fine della proiezione, gli spettatori improvvisarono una cordiale e dignitosa manifestazione di simpatia a Roberto Bracco, il cui dramma, anche in cinematografo, conserva inalterate le sue possenti linee d'arte e di teatro.

Ancora un'avvertenza di carattere bibliografico: sul rapporto Bracco e il cinema, Martoglio e il cinema, ecc., si possono consultare per un primo orientamento le voci relative in *Filmlexicon* (con annessa bibliografia). Un interessante contributo è apparso ultimamente in «Immagine», la rivista dell'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema (marzo-giugno 1983, pp. 11-16): Vittorio Martinelli, *Il carteggio Bracco-Troncone*, dal quale si possono attingere ulteriori elementi in caso si dovrà scrivere un giorno un denso capitolo riguardante, in una storia del rapporto tra letteratura e cinema, le "contraddizioni" dello scrittore napoletano di fronte alla nascente arte. Cui è da aggiungere (riceviamo la rivista mentre licenziamo alle stampe il nostro lavoro) il contributo di Mario Quargnolo, *Bracco e il cinema: primo e secondo tempo*, «Immagine», nuova serie, n. 4, cui si rinvia per altre utili indicazioni bibliografiche.

Lettere di Roberto Bracco a Nino Martoglio

I

Mio caro Nino[1],

è accaduto ciò che io prevedevo. Ho ricevuto da Bugnano[2] la lettera che mi preme di farti leggere. Senonché, io non posso accettarla, non mi ci posso rassegnare. In questa lettera, Alfedo di Bugnano, in forma cortese, nega d'aver avuto torto e attribuisce la mia richiesta... a non so che cosa. Io gli scrivo, con pari cortesia e anche affettuosamente, che la mia richiesta è stata determinata dal fatto ch'egli non ha mantenuto il programma e le promesse formali che furono la base del nostro contrattino. E gli chiedo una leale lettera che a ciò si riferisca. Io prego te di parlargli subito e d'indurlo a scrivermela. Mi pare eccessivamente strano che io — dopo essermi messo con tutto il cuore a sua disposizione, dopo avere agito con tanta lealtà — debba essere trattato come un pazzo.

Io non ho ancora restituito il danaro, perché il Segretario di Bugnano non mi ha portata la mia ricevuta. Ma, naturalmente, il danaro è prontissimo.

La rottura — come vedi — è irrimediabile, oramai. Si direbbe che Bugnano se l'aspettava e, anzi, la desiderava.

Ed ecco... la mia fortuna!

Tu gli dirai — oltre quello che t'ho pregato di dirgli — ciò che il tuo cuore d'amico[3] e la tua coscienza d'artista ti detteranno. T'abbraccio forte. Tuo

Roberto

P.S. Restituiscimi, ti prego, subito la lettera acclusa.

---

[1] Data ricavata dal timbro postale: 12 febbraio 1914.

[2] Alfredo Capece Minutolo di Bugnano nel 1912 è presidente della Sapic (Società creata per distribuire film della Cines e della Celio); nel 1913 è socio accomandante e amministratore delegato della società Italica Ars. Nel 1914 è forse presidente della Morgana-Films.

[3] L'amicizia Bracco-Martoglio non nacque dall'occasione degli impegni cinematografici; essa era ben assestata, da diversi anni (cfr. testo d'una lettera del 1908 di Bracco a Lucio D'Ambra pubblicata da R. Cristaldi, *E forse verrà un giorno*, Milano, Airoldi, s.d., p. 68). Amicizia che si mantenne salda, anche dopo la morte di Martoglio nel 1921, nel ricordo di un Bracco ormai avanti negli anni e carico

II

Mio caro[4],

non ricordo se t'ho pregato di restituirmi subito la lettera di Bugnano. Desidero, comunque, di *conservarla*.

T'abbraccio. Tuo

Roberto

III

Mio caro Nino[5],

eccoti la copia della lettera mandatami dal Direttore della Società degli Autori il 23 ottobre 1913 per la richiesta di *Sperduti nel buio* fatta dalla Casa D'Ambrosio[6]. È bene che tu la tenga un po'. Poi me la restituirai.

Sì, è bene che tu, all'occorrenza, la mostri. Oggi, a mente calma, ho pensato che sotto tutta cotesta faccenda deve avere agito una qualche mano... nera. Il tono della risposta di Bugnano[7] dice abbastanza chiaro ch'egli aspettava la rottura e che per determinarla abbia agito così diversamente da come gli avrebbero dovuto consigliare la serietà e la lealtà. Egli ha mutato il programma (ch'era stato la sostanza del nostro contratto) proprio per mettermi fuori. Avevamo troppo a lungo parlato di quel programma e troppo a lungo avevo parlato io dei miei criteri! Impossibile supporre che egli si fosse poi *distratto*.

Ebbene, chi sa! Se io mi persuadessi della premedazione[8], potrei vagheggiare l'idea di fare un po' il pulcinella anch'io. Quando intuisco che mi si vuole mandar via, *io non me ne vado! No!*

---

d'amarezze. Si legga questo passo d'una lettera di uno scrittore napoletano, sempre indirizzata a D'Ambra, dell'8 ottobre 1939: «Come voleva bene [il Capuana] a me. Allora ci si poteva voler bene anche tra lavoratori di diversissima età e di diversissima mentalità. Potevamo trovarci alla stessa tavola... tu, io, Luigi Capuana, Giustino Ferri, Luigi Pirandello, Nino Martoglio... e ciascuno di noi si sentiva stimato dagli altri» (cfr. R. Cristaldi, *op. cit.*, p. 194).

[4] Cartolina postale. Data del timbro postale: 12 febbraio 1914.

[5] Data segnata in calce alla lettera: 13 febbraio 1914.

[6] Evidentemente pure la casa D'Ambrosio era interessata alla riduzione cinematografica di *Sperduti nel buio*.

[7] Vedi nota 2, p. 123.

[8] Evidentemente si tratta d'un *lapsus calami* (sta per *premeditazione*).

Perdonami tutte queste chiacchiere che certamente ti turbano e perdonami le noie che ti do. T'abbraccio, t'abbraccio forte.

Tuissimo

Roberto

13 febbraio 1914

Come vedi, non riesco più neppure a mettere insieme una lettera.

IV

Mio caro Nino[9],

superfluo esprimerti la tenerezza che suscita nell'animo mio questo tuo fervore amicale. Tu la intendi. E la tua eloquenza, oltre che commuovermi, mi vince. Parrà ch'io abbia fatto un gesto donchisciottesco o, appunto, come tu mi dici per impressionarmi, da *signorina isterica*... Io ho la coscienza che un giusto bisogno di difesa mi ha guidato e che, senza il tuo fraterno intervento, sarei andato sino in fondo. Quali che siano le tue personali buone intenzioni in favor mio, quale che sia la considerazione di cui mi onorano Bugnano e gli altri *gros bonnets* della *Morgana-films*[10], sarà inevitabile il solito fenomeno della confusione e delle correnti che soffocano, in Italia, i lavoratori come me e come te, sarà inevitabile la continuazione... *di ciò che è già accaduto*.

Nella tua calorosa lettera, non trovo nulla che veramente *mi rassicuri*. E non è colpa tua. L'onestà e la lealtà che ti distinguono non potevano consentirti di farmi delle promesse concrete in contraddizione con quanto tu stesso mi hai raccontato. (La Casa ha tutte le ragioni di non usarmi delle preferenze).

Pazienza!... Saranno altri colpi al mio cuore logoro e stanco. Saranno altre mortificazioni. Lo vedrai.

Mi farai il favore di dire ad Alfredo che lo ringrazio della sua lettera affettuosa, ma che soltanto tu, raccontandomi come sono andate le cose (I), mi hai fatto retrocedere.

Intanto, sarebbe utile, mi pare, vederci ancora un poco prima di liberare lo scenario[11]. Ma, come?

---

[9] Data: 14 febbraio 1914.

[10] Fu costituita a Roma nel gennaio 1914 per iniziativa del comm. Clemente Levi, che ne risulta il direttore generale. La cessione del diritto di riproduzione di *Sperduti nel buio* da parte di Bracco avvenne nel gennaio 1914; nello stesso mese la Morgana fece il contratto con Grasso.

[11] Termine con il quale in quel tempo si indicava la sceneggiatura.

Gli ultimi quadri che improvvisammo sono, senza dubbio, ottimi; ma non rispondono abbastanza a quella specie di mistero che dovrebbe essere il *buio* della fine. Il ricongiungimento di Nunzio e di Paolina è, comunque, una cosa piuttosto lieta e troppo definitiva, troppo determinata.

D'altronde, io, da solo, non so pensare, non so inventare. Con te, sì. Mi sembrò — quel giorno — di riavere il mio cervello.

Del resto, non mi ostino.

Ma, per lo meno, bisogna rendere più *ricca* la parte di Nunzio. No?

Scrivimi quando puoi.

Ti abbraccio forte. Tuo

Roberto

14 febbraio 1914

P.S. Il bozzetto che mi hai fatto parlando di Bugnano è squisito!

(I) S'intende che fingerai d'avermi detto *solamente* quel che potevi dirmi, non ciò che mi hai confidato in segreto.

V

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli[12]
Dal «Mattino»

Mio caro Nino,

ho dovuto scrivere questa lettera per smentire le corbellerie attribuitemi da quello straccione, che trovai sulla terrazza dell'*Hôtel Vittoria*, in un giornaletto di *ricatto*[13]. Non capisco come potesti

---

[12] Data ricavata dal timbro postale: 15 giugno 1914.

[13] Allegato, infatti, un ritaglio di giornale. Vi si legge:

«*Per una pretesa intervista di Roberto Bracco.*

«Roberto Bracco ha indirizzato ad Antonio Scarfoglio la seguente lettera: *Caro Toto, Leggo in uno dei tanti giornaletti, che l'industria cinematografica fa pullulare, una pretesa intervista che io avrei accordata a un signore, e nella quale avrei espresso, intorno alla cinematografia in genere e alla riproduzione cinematografica di "Sperduti nel buio", giudizi che non mi sono mai sognato di manifestare.*

«*Io ho approvato pienamente la bella riduzione che Nino Martoglio, d'accordo con me, ha fatta della mia opera. Quanto alla esecuzione tecnica, non vi ho assistito, perché di fotografia e di cinematografia sono assolutamente ignaro. Non posso quindi aver accordato alcuna intervista, e tutte le affermazioni che mi si attribuiscono sono gratuite e cervellotiche.*

«*Ti stringo cordialmente la mano. Roberto Bracco*».

tollerare la presenza di quel noto ricattatore. Per la prima volta io fui costretto a rispondere al suo saluto. Poi, me lo trovai dinanzi quando con la signora Carmi[14] scherzavo su ciò che è sempre oggetto di scherzo tra artisti quando si tratta di cinematografia.

Del resto, la mia lettera dà un buon calcio nel c... a quello straccione — che non merita altro! — Potrò fare una lettera anche più larga quando vedrò la pellicola.

Intanto, bisogna guardarsi da questi manigoldi!

Ti abbraccio forte. Tuo

Roberto

VI

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli

Nino caro[15],

— ho pensato, ho pensato, ho pensato — e non ho trovato nulla per l'*ultimo quadro*, per gli ultimi... *cinque metri*! E io, per quegli scrupoli di coscienza che non mi lasciano mai in pace, continuo a tormentarmi, perché non mi sembra che quella *fine* possa soddisfare il pubblico e temo che possa pregiudicare un po' la vendita. Come vedi, in tutto questo non c'entra l'*artista*: c'entra l'uomo onesto. *Paolina* e *Nunzio*, con quella fine lì, tornano al punto da cui sono partiti — o meglio, al punto che segnava il conseguimento del loro sogno. Sicché, sono dei vittoriosi, e non devono esser tali[16].

Come fare?

Io dico: se anche quella *fine* sia adatta al gusto dei signori *inglesi*, non è certo quella che gl'italiani (sui quali pur bisogna contare) possono accettare. Non è né nell'ambito del mio povero dramma, né è una *conclusione*. È — ripeto — la ripresa della situazione determinata dal mio 1° atto.

Non si potrebbe trovare qualcosa almeno per gl'italiani? Comunque, ti pregherei di modificare la scritta riferitami. Se non mi sbaglio, si accenna alla ricerca della giustizia umana. Vorrei, invece, che si ricordasse il *leit-motiv* del buio.

Ancora una umile osservazione. Mi fu detto che parecchi metri son dedicati alla tarantella sorrentina. Mi pare un po' troppo. Del resto, tu, che sei soprattutto un artista e che (l'ho ben visto) soffri, come soffrirei

---

[14] L'attrice Maria Carmi, l'interprete di Livia in *Sperduti nel buio*.

[15] Data: 15 giugno 1914.

[16] Sul finale di *Sperduti nel buio*, vedi la nota introduttiva.

io, nel sovrapporre elementi estranei a quelli che costituiscono un dramma, potrai bene farti consigliare appunto dalla tua anima d'artista nel suggerire qualche lieve taglio. *Io mi affido a te.* Ho ammirato — in questi due giorni — non solo la tua pazienza giobbesca, ma anche la scrupolosità con cui cerchi di conciliare, nei limiti del possibile, quella desolante cosa che è il laboratorio cinematografico con qualche traccia, con qualche lume di Arte.

T'abbraccio caramente. Tuissimo

Roberto

P.S. Promisi alla signora Maria Carmi di mandarle il dramma degli *Sperduti*, ma non so il suo indirizzo di Roma. Puoi dirmelo tu?

VII

Hôtel des Londres
Cava dei Tirreni
1° settembre 1914

Nino mio,

essendo stato ammalato e sempre più turbato per le mie tragedie domestiche, la mia povera Vecchia[17], costringendosi a una eroica solitudine (essa non ha che me), ha voluto che io respirassi un po' d'aria di campagna. Perciò, son qui, a Cava dei Tirreni. Faccio, bensì, la spola tra Cava e Napoli, perché sono sempre preoccupato per le condizioni fisiche e morali della mia Vecchia e perché cento altri doveri m'incombono. Ma, per ora, non mi riuscirebbe facile darti un appuntamento a Napoli e dedicarti — come è necessario — parecchie ore.

D'altronde, Bugnano mi disse che bisognava aggiungere qualche quadro verso la fine dell'azione. Voleva per forza condurmi a Roma. Io non volli andarci. Desideravo, anzitutto, per debito di lealtà, prendere degli accordi con te. Stabilimmo che se ne sarebbe riparlato in ottobre.

Sicché, ora, io, dopo aver visto lo schermo, sarei in un grave imbarazzo.

Consigliami, ti prego, tu stesso, fraternamente e dimmi come

[17] La madre, Rosa De Ruggiero, alla quale il Bracco rimase molto legato. Segno di tanto affetto è facile rinvenire nella corrispondenza dello scrittore; mi piace qui riportare il testo di una lettera inviata il 31 ottobre 1933 a Lucio D'Ambra; lettera piena di tristezza; che tocca principalmente la questione delle *carte* bracchiane: «Lucio mio caro, oggi sono a Napoli, per mandare o portare io stesso, se mi sarà possibile, il solito tributo di fiori al sepolcro di mia madre e mio padre...» (cfr. Raimondo Cristaldi, *E forse verrà un giorno*, cit., p. 135).

debbo regolarmi. Puoi anche dirmi quel che credi opportuno *nel mio interesse*. Ti garantisco sulla mia *parola d'onore* che sarò una tomba. E, del resto, sai bene che so essere discreto e che tu e io siamo legati dalla più intima e amicale fiducia.

Intanto, io non ho ancora avuto le altre 3000 lire. E sinora ho taciuto. Quel benedetto contratto, con l'elasticità dell'epoca della *pubblicazione*, fu un grosso guaio. Ma, con o senza la pubblicazione, io ho bisogno, oramai, di quelle 3000 lire. Sono in condizioni disastrose. Ho pubblicato un libro che è andato come in un pozzo. La mia bottega tedesca s'è chiusa per sempre. Non guadagno più un soldo! Ti abbraccio

Roberto

VIII

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli
Roberto Bracco
14 settembre 1914

Caro Nino,

non capisco niente!...

Non hai voluto tener conto della lettera che ti scrissi. E ne ricevo una — ufficiale — del Levi[18], nella quale *si attribuisce a me* di non voler venire a Roma!...

Io — per secondarti — non ho chiarito l'equivoco, non ho rettificato. E, poiché, fortunatamente son già tornato dalla campagna, mi son messo a disposizione della Morgana, in attesa d'un tuo appuntamento.

Ma — se mi si paga viaggio e diaria — posso bene venire a Roma.

Intanto, come dovrò regolarmi per quei quadri che, secondo Bugnano, bisogna aggiungere?

Perché non mi hai risposto neanche una parola?

Organizza — ti prego — le cose in modo ch'io non debba trovarmi imbarazzato.

T'abbraccio. Tuo

Roberto

P.S. Prima di chiudere la lettera, per mostrarti ancora una volta la mia profonda amicizia, voglio dirti qualche cosa in segretezza.

Ci son delle persone le quali vanno discreditando accanitamente la

---

[18] Vedi *Scheda del film.*

pellicola di *Sperduti nel buio*. Fanno un lavoro assiduo e pericolosissimo. Sempre che ne ho incontrata qualcuna, io sono diventato una furia. Iersera, per esempio, a Toledo ne incontrai una. Poco mancò che la conversazione non finisse molto male. Mi recai subito da Toto Scarfoglio[19], il quale era anche lui informato del lavorìo demolitore. Fu stabilito che, dopo che io avrò vista la pellicola, mi farà intervistare, affinché io esprima la mia completa soddisfazione. Come vedi, faccio del mio meglio nell'interesse della Morgana-films e nell'interesse tuo. L'ambiente dal Cinematografo è anco più fetido di quello del teatro, e bisogna guardarsi le spalle.

Debbo avvertirti che *venerdì* sono preso dalle ore 15 alle ore 20. Prima e dopo, sono a tua disposizione.

IX

Mio caro Nino[20],

tra i giorni che ho indicati al comm. Levi debbo escludere questo *venerdì*, in cui avrò molte cose mie da sbrigare. Della settimana ventura, debbo escludere il lunedì, anniversario della morte del mio povero Vecchio[21]. Tuo

Roberto

X

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli
Roberto Bracco

Caro Nino,

avrai già letta l'intervista[22]. È venuta fuori piena di strafalcioni tipografici — tra un *eminenente* invece di *eminentemente* e un pasticciotto riguardante il buon Lombardi —. Ciò è accaduto per la fretta. Il Procida venne da me alle 11 di sera. Ma... non importa. L'intervista

---

[19] Figlio primogenito (nato nel 1886) di Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, fondatori — il 16 marzo 1892 — del «Mattino» di Napoli.

[20] Cartolina postale. Data del timbro postale: Napoli, 15 settembre 1914. Indirizzo: Nino Martoglio. Morgana Films - Corso Vittorio Emanuele, n. 21 - Roma.

[21] Il padre, Achille Bracco.

[22] Si tratta della nota intervista concessa a Saverio Procida (v. Appendice).

risulta, credo, efficacissima. E la firma del Procida (che *io* costrinsi a firmare, con solennità) conferisce un'importanza artistica alla conversazione-réclame.

Ti prego di far notare al comm. Levi che quell'intervista vale... *più del mio dramma*. Se io non fossi un ammalato di correttezza... ne avrei contrattato il prezzo. Ma sono lieto d'averla fatta gratuitamente, non solo per la correttezza di cui vivo, ma anche perché essa risponde a ciò che sinceramente penso e a ciò che legittimissimamente spetta a te.

Insisto per la faccenda dei *titoli*. Possono essere, secondo me, molto più chiari, giovando al risultato complessivo. Puoi bene modificarli, qua e là, tu stesso; ma ti ripeto che io sono a tua disposizione.

T'abbraccio. Tuo

Roberto

20 settembre 1914

XI

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli[23]
Roberto Bracco

Mio caro Nino,

rispondo, in gran fretta, alla tua lettera. Ho già scritto a De Leva[24], d'urgenza, pregandolo di venire da me. Ma temo che non sia a Napoli.

Se posso afferrarlo, lo condurrò con me a Roma (con la solita *intesa* del rimborso). Egli ci potrà essere utilissimo, comunque, dandoci, almeno, dei consigli. Ma quello che il carissimo commendator Levi e tu credete possibile è, viceversa, secondo me, d'una enorme difficoltà. Un'infilzata di vecchi motivi napoletani non commenterebbe a proposito l'azione di *Sperduti nel buio*. Il musicista dovrebbe, se non altro, qua e là, rimpastarli con una pazienza straordinaria tenendo presente *tutti i quadri* e tenendo stretto conto della durata cinematografica. Una fatica immensa e lunga! E poi... e poi, niente di meno, dovrebbe *scrivere tutto ciò*. Dovrebbe scrivere tanta musica da poterne riempire, a dir poco, un'ora e mezzo!!! Il compenso di 500 lire è

---

[23] Data del timbro postale: 21 settembre 1914.

[24] Il musicista Enrico De Leva nacque a Napoli il 19 gennaio 1867, ove morì il 25 maggio 1955. Su testo di Salvatore Di Giacomo compose la musica per la notissima canzone *'E spingule francese*. È sua la musica della canzone del *Passero sperduto* che viene cantata in *Sperduti nel buio* (versione teatrale) da Nunzio e Paolina.

inverosimile. Non è un compenso, tu dici, è un regaluccio. Anche come regaluccio è inverosimile.

Tuttavia, ti ripeto, se De Leva è a Napoli, gli parlerò, cercherò di *suggestionarlo*, e, in ogni caso, lo condurrò a Roma, per i consigli da darci.

Io — s'intende — verrò certamente. Ma partire alle 7,45!... È un'altra inverosimiglianza. Dovrei levarmi alle 6! Arriverei *morto*. Partirò alle 9,55. Farò colazione in treno. Appena giunto, sarò a disposizione del commendatore e a disposizione tua. E ci metteremo al lavoro senza perdere tempo.

T'abbraccio. Tuo

Roberto

Fammi trovare un libro di *Sperduti nel buio*.

XII

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli
Roberto Bracco
2 ottobre 1914

Mio caro Nino,

dammi, di tanto in tanto, tue notizie — e ricordati di me come io mi ricordo di te.

L'altro ieri, mi si parlò d'una nuova possibile *combinazione* cinematografica, con capitali modesti. Io feci subito il tuo nome. Mi si disse che c'erano già in candidatura altri direttori artistici. Ma, tanto, io continuai a proclamare la tua superiorità.

Il cenno che ti fu spedito dal *Mattino* era fatto, com'io supponevo, dal Procida, il quale conosce bene la mia produzione teatrale. Egli mi ha riferito quasi testualmente ciò che ha scritto. Indubbiamente, ha ben concretato in poche parole il significato ideale e artistico del mio povero vecchio dramma. Egli intese — spieghiamoci — di parlare *soltanto del dramma*.
Era parso (non so bene a chi) utile che, invece dei soliti manifestini, si stampasse un cenno del dramma, per dire quel che questo dramma ha rappresentato nell'arte del teatro. Tu potrai aggiungere quel che crederai opportuno, accennando all'ampliamento e all'opera tua. In questa faccenda del Cinematografo (l'ho bello e capito) bisogna mettere da parte la modestia.

Per il rimborso delle spese mie e di De Leva, a chi mi debbo rivolgere?

T'abbraccio. Tuo

Roberto

XIII

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli
Roberto Bracco

Mio caro Nino,

la combinazione di cui mi si parlò *dovrebbe* sorgere a Napoli. Mi si chiedeva qualche consiglio — che io, onestamente e lealmente, détti. Mi si promise di riparlarmi della cosa. Sinora, più nulla. Temo che si trovino delle difficoltà nella creazione dei capitali. Nessuno ha coraggio.

S'intende che io non trascurerò mai di fare il tuo nome — e ciò in perfetta coscienza.

Non rimproverarmi d'essere venuto a Roma senza avvertirti. Avevo i minuti contati. Ero occupatissimo.

Scrivo subito a De Leva, rimproverandolo acerbamente... Ma, diciamo la verità, in una settimana non si può fare una cosa decentemente e presentabile: si tratta di tre o quattro brani di musica.

In confidenza. Quanto al rimborso delle spese, *per De Leva* basterà il viaggio d'andata e ritorno in 2ª classe (lire 47) e una diaria di 15 lire al giorno. Egli restò a Roma, per la Morgana, due giorni. Io, ci restai, per la Morgana, un giorno solo. Non voglio più di quanto mi spetta.

T'abbraccio, tuo

Roberto

XIV

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli
Roberto Bracco
Domenica 11 ottobre 1914

Caro Nino,

ho ricevuto il rimborso delle spese di viaggio per me e per Enrico. Ti accludo la sua ricevuta. E grazie!

Intanto, oggi, domenica, speravo di ricevere una tua risposta alla cartolina con la quale ti domandavo se la musica dovesse essere spedita a te o al commendator Levi o se, invece, dovesse venire a Roma Enrico per consegnartela e per dare, all'occorrenza, dei chiarimenti. A me pare indispensabile ch'egli venga; ma, naturalmente, trattandosi di un'altra spesetta non mi son permesso di prendere una decisione. Non credo possibile che senza un lungo colloquio tra Enrico e il giovane maestro della *Morgana* e un loro accordo dinanzi alla *film* si concreti degnamente questa ardua faccenda.

I brani di musica scritti da Enrico mi sembrano squisiti.
Sempre in attesa, ti abbraccio. Tuo

Roberto

P.S. Se vieni a Napoli, s'intende che t'aspetto.

XV

Caro Nino[25],

abbiamo spedita, ieri, lunedì, la musica. Ti ripeto che i brani composti da Enrico mi sembrano eccellenti; ma bisogna saperli utilizzare; e appunto per questo credo necessario che Enrico prenda degli accordi, *sopra luogo*, col vostro musicista — e con te (L'indirizzo di Enrico è: Villa Capece Minutolo - Bellavista - Capo Posillipo - Napoli).

Se potrai fare aggiungere qualche corolla al fiore promesso a Enrico, farai cosa giusta.

Toto Scarfoglio borbotta per il ritardo. Dice che così si perdono molti affari.

T'abbraccio.

Roberto

XVI

Mio caro Nino[26],

quell'articolo-intervista era pieno zeppo di strafalcioni. Ce n'erano di quelli che rovinavano le frasi, i periodi, le idee. Mandamene, ti prego, una copia, affinché io possa correggere, almeno, gli strafalcioni principali.

Ringrazio il comm. Levi e te che pensate di chiamarmi per la prova generale, ma a che servirebbe la mia presenza? Il mio compito sarebbe soltanto quello... di mostrarmi — il che sai bene che non mi somiglia. Sicché, meglio che io non mi mova da Napoli. I più cari saluti al commendatore, a Bugnano, a te.

Tuissimo

Roberto

---

[25] Cartolina postale indirizzata a Nino Martoglio Morgana-Films- Corso Vittorio Emanuele, 21 - Roma. Data del timbro postale: 13 ottobre 1914.

[26] Cartolina postale indirizzata a Nino Martoglio Morgana-Films - Corso Vittorio Emanuele, 21 - Roma. Data del timbro postale: 4 novembre 1914.

XVII

Mio caro Nino[27],

agli strafalcioni del *Mattino* e a quelli della fretta, la tipografia romana, naturalmente, ha aggiunti altri strafalcioni. Ho dovuto correggere molto. Ho cercato di far le correzioni con chiarezza. Ma... conosco i miei polli. Temo che, correggendo, i tipografi facciano ulteriori pasticci. Ci badi tu? ... o mi mandi le seconde bozze!

Ma... mi sembra la fabbrica di San Pietro tutta questa faccenda!

Abbraccio te e ti prego di salutarmi caramente il comm. Levi e Alfredo Bugnano.

Tuissimo

Roberto

XVIII

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli[28]

Nino carissimo,

ieri — benché proprio non avrei potuto uscire a quell'ora — sacrificando alcuni miei doveri — venni all'hôtel verso le 14, per accontentarti. Non trovai che un tuo telegramma fatto al portiere. Se tu mi avessi telegrafato direttamente, avresti risparmiato al tuo povero amico quell'uscita inutile. Il telegramma mi dava un altro appuntamento per oggi. Ma la mia giornata d'oggi era già impegnatissima per cose — credimi — non allegre. Ti lasciai una preghiera: la preghiera, cioè, di favorirmi tu in casa. Ti ho atteso fino alle 16. Non sei venuto.

Decisamente questa faccenda del Cinematografo non è conciliabile con la mia vita — sulla quale, amico mio, pesano cento doveri, cento obblighi, cento responsabilità quotidiane.

Intanto, fino a quest'ora — sono le 9 di sera — nemmeno un rigo tuo.

Domani, io ho un'altra giornata infernale. Potrei essere libero verso le ore 18. Ti cercherò all'hôtel. Naturalmente, *non ti troverò*. E così di seguito!...

Mi scrivevi che desideravi d'andare a Sorrento con me. Ma io, Nino caro caro, non posso muovermi da Napoli senza mettere a posto certe cose. Devo, anzitutto, e sempre, pensare alla vecchia e agli ingombranti guai di casa mia.

---

[27] Data: novembre 1914.

[28] Data: novembre 1914.

Sicché, dovremmo vederci, dovremmo parlare, dovremmo prendere degli accordi. Quando? Dove? Come?

T'abbraccio. Tuo

Roberto

XIX

Le Grand Hôtel Victoria
Naples[29]

Mio caro Nino,

uscendo di casa eccezionalmente verso il tocco, sono venuto in hôtel come avevamo stabilito. Il portinaio mi ha detto che mi aspettavi al teatro dei Fiorentini!... Sono andato al teatro dei Fiorentini. Non c'eri. Ho chiesto notizie. Nessuno ti aveva visto. Sono tornato pazientemente all'hôtel. Non c'eri. Ti ho aspettato fino alle quattro. Niente.

Decisamente, non mi affiato col Cinematografo!

Il portinaio mi assicura che partirai stasera. Sono dolentissimo di non averti potuto rintracciare. Sai bene con quanto piacere io passo qualche ora con te. Se torni a Napoli, avvertimi.

Ho saputo ch'è stato qui Bugnano. Probabilmente proprio lui, e non Clemente Levi, lesse la mia lettera. Non me ne dolgo. Tengo, intanto, a confermarti che se posso essere utile *a te*, ne sarò felicissimo. Io sono a *tua* disposizione. Quanto alla Morgana-Films... avrò torto, ma, tanto, è così: il mio convincimento è che potrebbe essere più cortese, più graziosa con me. Verso chi sa usarmi delle cortesie io divento umile come un cane carezzato, e anche servizievole.

Ma, lasciamo fare... Ti abbraccio caramente. Tuo

Roberto

XX

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli[30]

Nino mio caro,

che cosa t'ha fatto credere che io possa esercitare una qualunque influenza sul Di Luggo? — Io ho parlato con lui non più di tre volte. E m'è sempre parso uno di quei tipi coi quali non mi riuscirebbe mai

---

[29] Data: novembre 1914.

[30] Manca la data. Si potrebbe ricavarla dall'accenno che si fa nel *P.S.* alla rappresentazione del *Piccolo santo* avvenuta a Napoli, al teatro Mercadante il 17

d'affiatarmi[31]. Proprio a Roma, lo incontrai. Dopo dieci minuti di conversazione, m'accorsi d'avergli dato del cretino. S'era conversato appunto di cinematografia. — Oltre di che, egli mi commise una lieve indelicatezza. Mi scrisse di volermi offrire un affare. Io andai da lui. Mi fece dire che non era in ufficio. Né si curò più di rinnovarmi l'invito.

La *combinazione*[32] alla quale qualche mese fa t'accennai era proprio quella che sta per sorgere intorno al Di Luggo. Un amico mio mi interrogò ambiguamente. Io dissi che forse avrei accettato un incarico; ma, certo, non quello di direttore scenico. Precisamente in quell'occasione feci il tuo nome, dicendo di te *tutto quello che penso*. Da quel giorno, *più nulla!*

Nondimeno, io farò delle indagini. E se potrò parlare col Di Luggo in condizioni propizie, patrocinerò con fervore e con convincimento la tua candidatura. Ma io ti consiglierei di cercare qualche maniglia più sicura. Non perdere tempo.

T'abbraccio. Tuo

Roberto

P.S. E che n'è[33] di *Sperduti nel buio*? Si sono squagliati?

Ti scrivo mentre si rappresenta *Il Piccolo Santo*.

XXI

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli
4 dicembre 1914

Caro Nino,

ti ho servito. Ho parlato oggi col Di Luggo. Sono andato da lui, a bella posta. E ho detto *tutto* quello che dovevo e volevo dire. Credo d'averlo detto con garbo e con efficacia, e credo... d'essermi *bene intonato*.

---

marzo 1912; ma potrebbe pure trattarsi di una replica degli anni immediatamente successivi, come propendiamo a credere.

[31] Giuseppe Di Luggo, industriale napoletano, che ha fondato nella città partenopea nel 1913 la casa di produzione Di Luggo e C., poi divenuta Napoli-films.

[32] *Combinazione* è un termine (ecco perché il Bracco lo sottolinea) in uso nella prima stagione del cinema; stagione che imponeva un codice linguistico atto a esprimere la "convenzione" del nuovo strumento artistico. Sta per *società per produrre films*.

[33] Evidentemente da questo cenno c'è da ricavare che si era già trattato della riduzione del dramma di Bracco nel 1912 (se si ritiene che la lettera sia del 1912), oppure (se la data è quella del novembre 1914) si può dedurre che Bracco chieda notizie del film *Sperduti nel buio*, dopo la presentazione a Napoli.

Il risultato è stato migliore di quello che prevedevo. Mi ha assicurato ch'egli, nella nuova combinazione, non si occuperà che della parte amministrativa e che la direzione generale della parte, diciamo così, *fattiva* è completamente affidata al suo socio. (Chi sia questo socio non mi ha potuto ancora rivelare). Mi ha promesso, nondimeno, ch'egli farà il tuo nome al socio, ripetendogli tutte le mie parole, riferendogli la grande fiducia che io ripongo in te. Ha concluso: «più di questo non posso fare». Abbiamo stabilito che se avrà da dirmi qualche cosa mi scriverà o verrà da me.

Speriamo!

Ti abbraccio

Roberto

P.S. Ma che diavolo è accaduto con quegli *Sperduti nel buio?* Enrico De Leva è addoloratissimo, e ha mille volte ragione!

XXII

Nino caro[34],

sì, è vero, tu non puoi far nulla per salvare il decoro del nostro De Leva, ma puoi parlare col comm. Levi e spiegargli che egli è ben responsabile verso il maestro e che il maestro a lui ha il diritto di rivolgersi per ottenere d'essere degnamente rispettato.

Per quel che riguarda *te*, non startene con le mani in mano. Cerca di sapere chi è il socio del De L., e cerca qualche altra maniglia. Io *tornerò all'assalto*; ma ciò non basterà, non può bastare.

T'abbraccio. Tuo

Roberto

XXIII

Via Santa Teresella degli Spagnoli, 28 - Napoli[35]

Mio caro Nino,

mi fa molto molto piacere che il Di Luggo t'abbia fatto sapere di volerti parlare. Tu non avevi dubitato — s'intende — del mio cordialis-

---

[34] Cartolina postale indirizzata a Nino Martoglio, Via Cavour - Roma. Data del timbro postale: 8 dicembre 1914.

[35] Data del timbro postale: 18 dicembre 1914.

simo zelo. Tuttavia, sono lieto di questo controllo. M'affretto, intanto, a supplicarti d'essere *accomodante*. Se ti fa delle proposte abbastanza convenienti (relativamente ai tempi che corrono), accetta, accetta. *E non pensare a me*. E poi non vorrei che il Di Luggo credesse che le mie pratiche zelanti nascondessero un mio personale interesse. Mi spiego?

Fai, dunque, i tuoi affari.

Sapevo del buon successo degli *Sperduti* e dell'insuccesso della mia concittadina. Ma la mia concittadina[36] guadagnerà *10 volte* quel che ho guadagnato io — perché, oltre la somma ricevuta (5 mila lire), avrà delle percentuali. Di ciò sono arcisicuro. Me l'ha detto Toto Scarfoglio, me l'ha detto Carlo Marino, fratello di Igino, e me l'ha detto lo stesso Bugnano, col quale ho parlato ieri l'altro. Pazienza!

Farò leggere la tua lettera a Enrico. Ti abbraccio forte, tuo

Roberto

XXIV

10 gennaio 1915

Nino caro,

se Bugnano mi farà qualche proposta concreta, sarò ben felice — lo sai — di seguire il tuo suggerimento per far cosa grata *a me* e per rendere un servizio *a te*.

Più d'un mese fa mi parlò di qualche cosa con la sua solita fretta. Io dissi: «Va bene, ci penserò», ma poi non ho pensato più a nulla. Che vuoi! Questa faccenda del Cinematografo mi attira sempre meno. Oltre di che, Bugnano, — nonostante le sue eccellenti qualità — è uno di quegli uomini coi quali io non riesco ad affiatarmi.

La film di *Sperduti nel buio* qui è stata presentata senza decoro, in quel pidocchioso Salone Margherita. Il povero Enrico non riuscì a raccapezzarsi. La sua musica è stata dilaniata. La *réclame* alla film è stata d'infimo ordine. Tuttavia, la gente fa a cazzotti, laggiù, per entrare e prender posto.

Il tuo nome (meno male!) non è mai mancato sul cartellone, insieme con quello del Danesi[37] (Perché?).

Invece, è stata magnifica la *réclame* fatta per Donna Matilde: una

[36] Probabilmente si riferisce a Matilde Serao. Vedi nota alla lettera che segue.

[37] Il cav. Roberto Danesi, fotografo alla Cines già nel 1906, aveva iniziato a lavorare alla Savoia-Film di Torino. Nato nel 1881, morì a Roma nell'ottobre del 1914.

réclame artistica e signorile. E la film è stata inaugurata nella elegantissima Galleria Vittoria[38].

Con persone come noi si doveva agire diversamente.

T'abbraccio

Roberto

XXV

Via Monteoliveto, 12 - Napoli

Caro Grasso[39],

sono lieto che l'originalità dell'arte vostra, fatta di carne, di sangue, di nervi, abbia tratta dalla sepoltura un'opera mia, che ebbe il suo momento di vitalità, ma che per il suo carattere di ribellione troppo vibrante, troppo meridionale, non poteva vivere lungamente. Essa trova in voi un interprete omogeneo perché voi siete, nell'arte, un ribelle. Al vostro cospetto, essa risorge; e cammina con voi come con un fratello sicuro. E io, che sono il suo babbo e che ne avevo pianta la morte, ora esulto. La mia creatura vive ancora, e vive accanto a voi. Io benedico la vostra unione, e vi abbraccio tutt'e due teneramente!

Vostro

Roberto Bracco

---

[38] Matilde Serao. Potrebbe trattarsi o di *La mia vita per la tua*, girato da Emilio Ghione per la Monopoli Film di Roma, di cui la scrittrice napoletana è autrice del soggetto originale; oppure di *Giovannino e la morte*, un soggetto tratto da un racconto della Serao, registrato in censura nel gennaio 1915.

[39] Lettera indirizzata da Bracco a Giovanni Grasso, reperita tra le lettere di Bracco a Martoglio. Manca la data.

“Sperduti nel buio” al cinematografo*

Saverio Procida

Ho incontrato Roberto Bracco mentre usciva dalla prova della rappresentazione cinematografica di “Sperduti nel buio”.

Conoscevo, naturalmente, le sue idee sui drammi trasferiti dalla ribalta umana alla pellicola muta. E mi ripromettevo di stuzzicarne, come spesso mi accade, la bile umoristica, che nel nostro illustre autore non riesce mai a invelenirsi, ma riesce sempre, viceversa, a ispirargli qualche paradossale argomentazione artistica.

E poi che il dramma cinematografato era, questa volta, carne della sua carne, già pregustavo i suoi dubbi, i suoi tormenti — che nel Bracco derivano da un'ipercoscienza estetica più unica che rara — le sofisticazioni sulla possibilità di rendere un pensiero scritto in una visione plastica, insomma quel tarlo roditore della perplessità, che investe ogni sincera anima di poeta al cospetto del proprio fantasma realizzato.

Avevo il buon pretesto per attaccar discorso: non m'era riuscito di assistere alla prova della “film”.

E senza preamboli chiesi:

— Beh, come sono andati questi “Sperduti nel buio”?

Risposta immediata:

— Una meraviglia!

---

* Intervista di Bracco concessa al «Mattino» (Napoli, 20-21 settembre 1914) dopo la prima di *Sperduti nel buio*.

Sebbene si tratti di una intervista “concordata” per il lancio del film, essa rappresenta un documento di prim'ordine, non solo per sapere del *rapporto* di Bracco con la riduzione del suo dramma, ma per avere notizie sui risvolti della lavorazione, e sui risultati, di *Sperduti nel buio* in versione cinematografica. Di qui la *fortuna* del documento: l'intervista fu ripubblicata non poche volte, in seguito; ad esempio, essa apparve il 28 settembre 1914 in «Film», Corriere settimanale dei Cinematografi, di Napoli; nell'«Eco del Cinema», Roma, 1954, n. 66, in cui il testo veniva fatto precedere dalla seguente nota redazionale: «L'importanza del film *Sperduti nel buio* non è contestata più da nessuno. È a questo film che va rapportata la denominazione del neo-realismo per certa produzione italiana del secondo dopoguerra; ed è a questo film italiano e alla tradizione realistica del film italiano che si deve se, ritrovata la giusta via, i cineasti hanno saputo esprimere nuove esigenze in una forma nazionale italiana». Stralci ampi dell'intervista videro pure la luce nel «Nuovo Spettatore Cinematografico», Torino, ottobre 1959.

— Sul serio?
— Sul serio.
— Per il pubblico o per te?
— Quanto al pubblico, ho udito scrosci di applausi ed entusiasmi vocianti, ai quali, come autore drammatico, non sono eccessivamente abituato...
— Bugiardo!
— ... ma la meraviglia è stata precisamente mia. Pure avendo la massima fiducia nella larghezza dei mezzi della "Morgana-Films", nel valore degli interpreti eccezionali e nella direzione di Nino Martoglio, non credevo che si fosse potuto ottenere un così mirabile risultato.
— Perdio! Tu ti trasformi in un Bracco nuovo.
— Ma pur troppo sono un Bracco vecchio!
— Bugiardo due volte! Cominci, sì o no, a dirmi la verità? Quella che si confida all'orecchio dell'amico e non a quello del giornalista.
— Questa volta, ti assicuro, i due orecchi sono un orecchio solo.
— E allora parla all'orecchio del «Mattino».
— Ebbene, ti ripeto, sono entusiasta. Si discute, e abbiamo discusso tanto tu e io, se la cinematografia possa o no diventare arte. Se la cinematografia è quella con cui è stata riprodotta la riduzione del mio dramma "Sperduti nel buio", non c'è più da discutere. Siamo in piena arte. Io non sono un assiduo del cinematografo. Non so, quindi, se si siano fatti molti progressi. Intanto, la mia impressione è che un progresso immenso è segnato dalla pellicola degli "Sperduti nel buio". Evidentemente, Nino Martoglio, che ne ha curato la direzione, ha avuto un criterio, il quale prescinde da ogni preconcetto convenzionale e da ogni timidezza imposta dalla grande massa anonima del pubblico da cinematografo. In Nino Martoglio ha agito sopra tutto — lasciamelo dire — l'esperienza dell'autore drammatico. Egli ha liberato gli interpreti dai pericoli del mutismo stilizzato e ha dato a tutta l'azione un'impronta eminentemente umana.
— Perdonami se t'interrompo — ho detto a Roberto Bracco — Ma come si fa a dare quest'impronta umana a un'azione cui manca l'elemento umanissimo della parola?
— Io non so come si faccia. Posso accertarti che spesso a me medesimo pareva quasi di sentir parlare quella gente. La veridicità stessa d'una plastica spontanea, vivida, determinata dai sentimenti e dalle passioni e non da una premeditazione scenografica, produceva press'a poco l'illusione della parola pronunziata.
— Ma credi tu che il criterio da cui il Martoglio è stato guidato possa adattarsi ad ogni specie di interpreti cinematografici?
— Ah no. Egli ha avuto a sua disposizione degli interpreti che potevano secondarlo. La parte del cieco, per esempio, è stata affidata a Giovanni Grasso.
In verità, a questo nome io ho dato un balzo.
— A Giovanni Grasso? Con quelle spalle? La parte del povero e magro *Nunzio*, mite, dolce, insegnante a *Paolina* la virtù del dolore e la

rassegnazione della sventura, a Giovanni Grasso, il vendicatore inesorabile e atletico di *Feudalesimo?*

— Comprendo il tuo stupore. Ma debbo dirti che io, senza punto modificare l'essenza del dramma e tanto meno il significato umano del personaggio di *Nunzio*, ne ho mutato i connotati fisiologici. Avendo un elemento artistico così prezioso, non ho voluto rinunziarvi. E anzi ti aggiungerò subito che, costruendo un cieco dalle spalle quadrate, dal pugno d'acciaio e dalle vene piene di sangue vivido, risulta più angoscioso, più pietoso, più significativo l'incubo della cecità, che opprime fisicamente e socialmente quel disgraziato. Questo mio nuovo cieco subisce paziente, umiliato, doloroso, la sua sorte per il buio che lo separa dalla vita libera. Ma, dentro, la sua anima è vigile come può esser quella d'un uomo forte. E se la sua forza fisica viene in contatto con le cose e con le persone, che troppo lo stringono e troppo violentano la sua sventura, egli è capace d'impeti straordinari ed eroici. Ed ecco Giovanni Grasso: magnifico, imponente.

— Ma dunque tutto ciò che c'è di gentile in *Nunzio*, di dolce in questa creatura del dolore, è sparito dal tuo dramma?

— Invece, è più che mai evidente. Non puoi immaginare quanta dolcezza, quanta gentilezza, quanta bontà, quanta tenerezza sia capace d'esprimere quell'uomo lì. Basti dirti che io stesso mi sono sorpreso sovente in flagrante commozione.

— E gli altri interpreti principali?

— La piccola Balestrieri è una delle migliori *Paoline* ch'io abbia avuto. Attrice del teatro siciliano, ne serba tutta la schiettezza e tutta l'efficacia. Senza manierismi, senza virtuosismi, ella incarna meravigliosamente tutta la straziante inconsapevolezza del suo destino. Maria Carmi, la celebre interprete del *Miracolo*, uscita dalla scuola del Reinhardt, è una *Livia Blanchardt* come non se n'è mai viste sulla scena di prosa. Anzi tutto la Carmi ha *le phisique du rôle*. Una figura alta, snella, serpentina, dagli occhi cupi e lampeggianti, un pallore fatale, una chioma nerissima, enorme, quasi aspra, che pare contenga una potenza avviluppante. L'espressione della sua fisionomia è d'una singolare sobrietà e nello stesso tempo d'una singolare intensità. Del resto, vedrai. Nella scena in cui il duca di Vallenza le annunzia di aver testato in favore di lei, quella fisionomia lascia intendere la dissimulazione e la cupidigia. Nella scena seguente, in cui *Livia Blanchard* avvolge nel suo fascino micidiale l'uomo già disfatto, Maria Carmi riesce a suscitare lo spavento. Ella sembra personificare tutto ciò che di terribile può nascondersi nella bellezza femminile.

— Mio caro Roberto, tu parli come Lessing dinanzi al più complicato capolavoro della plastica greca.

— E invece avrei voluto parlare come Baudelaire dinanzi a questa personificazione scenica d'un *fiore del male*.

— Giacché sei in vena di letteratura, in quale stile d'eccezione loderai Dillo Lombardi, nei panni del *Duca di Vallenza?*

— Senza stile. Al mio vecchio amico e interprete tributo con

semplicità i maggiori elogi alla signorile semplicità sua. Egli è un *Duca di Vallenza* elegante, contenuto, misurato e drammaticissimo. Come vedi, Nino Martoglio poteva bene sperimentare con questi elementi la sua valentìa. E aggiungi che tutti gli interpreti minori sono ugualmente, nel loro genere, perfetti. La signora Moneta, che piglia parte soltanto nei primi quadri e rappresenta la madre di *Paolina* è anch'essa un elemento di prim'ordine. Non attendo la tua domanda e concludo che ogni più minuto particolare è stato curato con speciale acume, senza quelle ostentazioni di messa in iscena, che nel cinematografo opprimono così spesso l'azione.

— L'aver vuotato il sacco tutto d'un fiato non credere che ti sottragga alla mia curiosità d'impenitente amatore d'arte. Io voglio sapere le modifiche, le aggiunzioni che hai fatte per sminuzzare la sintesi del tuo dramma in parecchie migliaia di metri di pellicola.

— Caro mio, posso garantirti che in ogni metro c'è un brano di anima. E ciò senza modificare in nulla la sostanza del dramma. Qualche aggiunzione, sì, per rendere più concreta, più visibile la conclusione. La fine del mio dramma è lì; tale e quale, in uno degli ultimi quadri. Ma era troppo diafana per una fine di azione cinematografica. Bisogna pur rimanere nel carattere dell'arte che si sceglie o si accetta di fare. Le vicende di *Nunzio* e di *Paolina* nell'azione cinematografica continuano oltre il mio terzo atto e questa continuazione (puoi immaginarti il dolore del mio cuore di drammaturgo) ha suscitato oggi, lì, alla prova, i maggiori applausi.

— E allora, scusa, perché da questa continuazione non cavi un altro dramma?

— Magnifica idea. Ma, capirai, che poi, dovendo rimetterlo in cinematografia, dovrei aggiungere qualcosa. E con questo sistema sarebbe il caso di dire:

— Si sa come si comincia...

— Ma non si sa né come né quando si finisce.

"Sperduti nel buio" al Salone Margherita*

Ker

La prima di questa film che, come altre volte ho detto, segna una nuova data nella storia artistica della cinematografia, credevo non avesse un grande successo di pubblico, appunto perché il pubblico del cinematografo non è avvezzo a giudicare delle opere d'arte d'una certa importanza. Se non che, questa volta, le mie previsioni sono state smentite. "Sperduti nel buio" con tutta la sua bellezza classicamente pura, con tutto quel suo corredo di particolari richiesti, per così dire, alla vita vissuta, con quel suo finale così diverso di soliti finali di pellicole cinematografiche ha saputo avvincere la grande massa ed ha saputo trionfare.

Di questa film già abbiamo detto, e lungamente, altre volte. Chi scrive ha veduto in essa una pura affermazione d'arte e perciò non ha lesinato in spazio ed in... propaganda.

Perciò riassumiamo in breve le nostre impressioni.

L'avventurosa vicenda di Nunzio e Paolina è stata riprodotta sullo schermo con sentimeno d'amore da Nino Martoglio e dai suoi artisti. Giovanni Grasso e la Balistrieri, la Carmi e Dillo Lombardo han saputo vivere le scene amarissime del dramma di Bracco mantenendosi in una linea d'arte che par quasi incorniciata (con stile bellissimo) nella messa in scena della Morgana.

La scena in cui Grasso butta dal bel parapetto della via di Villanova i camorristi che insidiano il cuore di Paolina, come quella in cui il medesimo attacca a guisa di salame il seduttore della... medesima, esce un po', e molto forse, dalla linea del dramma. Ma il pubblico ha dimostrato di apprezzare in modo particolare queste due scene, e noi c'inchiniamo al giudizio del pubblico. Non penserà così il Martoglio che per quanto abbia nella sua arte quella violenta coloritura di scuola siciliana ha pur dimostrato di avere una sensibilità modernissima (oh dolcissime scene di "Nica" e quadretti meravigliosi di "S. Giovanni decollato!"). Né il nostro giudizio sulla fotografia è errato. Molte volte, in molte scene bellissime, viene a perdersi l'effetto a causa della poca chiarezza della fotografia.

---

* Da «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 29 gennaio 1915, pp. 61-62.

Ma se alle critiche non ci arrestiamo, non dovremmo neppure arrestarci dinanzi alla disamina di tante bellezze che con mano maestra e con nobiltà signorile sono state profuse in questa ricca affermazione di bellezza. Dalla esecuzione che supera ogni idea, alle proporzioni semplicemente geometriche, dalla quadratura lineare agli ambienti perfettissimi, "Sperduti nel buio" merita non l'elogio, ma l'emulazione da parte dei nostri metteurs en scene. Ecco.

E commuovendoci alle bellissime e dolorose avventure di Nunzio e Paolina mandiamo un saluto a Martoglio che per una grave sventura domestica attraversa un doloroso periodo della sua vita di uomo di cuore.

La cinematografia, Francesca Bertini, Giovanni Grasso e io*

Roberto Bracco

Le sartine e le signorinelle di Napoli, uscendo dalle tenebre di questa o quella sala di cinema dove avevano riveduta sullo schermo, dopo una non breve assenza, Francesca Bertini, dicevano, ammusendo:

— *Nun è cchiù essa!*

E, cogitabondi, confermavano la sentenza delle sartine e delle signorinelle tutti coloro a cui l'assiduità nelle sale tenebrose dei cinquanta cinema cittadini ha conferito la speciale autorità di magistrati e di jerofanti della cinematografia. Francesca Bertini è, come sapete, napoletana. E quindi c'era nella sentenza deploratrice una punta di rancore campanilistico. Ella, nel periodo più florido, più fecondo, più mosso della Cinematografia italiana, fu, in Italia, approssimativamente, un Rodolfo Valentino donna. Le sartine, le signorinelle, i competenti, gli specialisti non l'avevano ritrovata come la ricordavano e come avrebbe avuto l'obbligo di essere riapparendo nell'aureola della superdiva. Che diamine era accaduto da renderla impari alla sua fama?...

Parecchi anni fa ella andò a nozze innestando il *sì* nuziale al giuramento di abbandonare la sua trionfante carriera e poi, regolarmente spergiura, se n'era lasciata riprendere. Ma la vicenda coniugale non aveva potuto sminuire le sue preziose facoltà di cinematografaia. L'intervento d'un marito nella vita d'una cinematografaia non guasta in lei quel che di lei lo schermo esibisce al pubblico. Escludiamo, dunque, dalle nostre indagini il focolare domestico.

E guardiamo all'attrice nell'àmbito dell'attrice.

Questa bella creatura sbocciata, come per una riviviscenza della più pura leggiadria grecolatina, tra Posillipo e il Vesuvio — e, forse, più precisamente, in qualche pittoresco vicolo di Montecalvario —, esordendo a sedici anni sulle tavole del teatro dialettale, si mostrò

---

* Da «Comoedia», Milano, 15 giugno - 15 luglio 1929, pp. 9-11. Lo scritto era stato pubblicato in «Roma della Domenica», 1927, pp. 11-116, col titolo *Francesca Bertini e Giovanni Grasso nel mondo della Cinematografia*; fu successivamente compreso in Bracco, *Nell'Arte e nella Vita*, vol. XXIV delle *Opere*, Lanciano, Carabba, 1949, pp. 111-116.

incapace di padroneggiare il palcoscenico e di mettere nella sua voce le parole d'un personaggio di dramma o di commedia. In verità, piuttosto che insufficiente, pareva preoccupata del funzionamento troppo gravoso dell'attrice parlante. E certo è che, appena lanciata nell'Arte Muta da Giuseppe Barattolo, fondatore della *Caesar Film* — un altro napoletano puro sangue — si rivelò eccellente cinematografaia. Poté riempire di sé un enorme numero di quei chilometri di celluloide che si chiamano *pellicole* e potè riempire di quattrini la sua fresca giovinezza attingendoli alla prospera cassa del suo non avaro ma accorto impresario. Era esclusivamente l'effetto del fascino della sua avvenenza?... Affermare ciò sarebbe una calunnia, come fu, in sostanza, una calunnia l'elogio iperbolico che la frenesia femminile nord-americana tributò, nel disperato rimpianto, all'avvenenza maschile del defunto Rodolfo Valentino, perché quell'elogio astraeva da ogni altra ragione di rimpianto e quindi deprezzava le prerogative che di lui avevano ausiliata l'avvenenza sulla via della fortuna.

Sottratta alle difficoltà e alla responsabilità del funzionamento dell'attrice parlante, sulla scena afona, che richiede una vocazione diversa da quella che gli attori del teatro di prosa credono sia concessa da San Genesio, Francesca Bertini raggiungeva una possente efficacia di espressione con quella armonica compostezza di plastica che è così necessaria nel quadro dello schermo per la squisita sensibilità che hanno gli occhi dello spettatore il cui udito abbia cessato d'essere tramite di sensazioni.

Perché si determinava questa cospicuità d'arte rappresentativa?... Quali elementi vi contribuivano?... La cultura?... Lo studio?... Una particolare elevatezza intellettuale?... Uhm! Conversando con Francesca Bertini, seguendola nell'ambiente del suo lavoro, ascoltandola discutere d'un film compiuto o d'un film progettato, se ne aveva l'impressione di un geroglifico indecifrabile. E il solo elemento che si notava come fattore del risultato della sua attività cinematografica era... il suo capriccio: un capriccio che signoreggiava e ineluttabilmente operava.

Del resto, nulla c'era intorno a lei che potesse vincere il suo capriccio, che potesse imporle un freno, un metodo, un criterio preciso, una regola, una disciplina. Don Peppino Barattolo accentrava in sé tutti i poteri propulsivi della *Caesar Film*. Ne voleva essere il motore unico. Una forte energia accoppiata a un'agilissima intelligenza. E appunto quell'agilità esuberante si risolveva in una continua estrosa improvvisazione, in una perenne mutevolezza, in una incessante elasticità, in un vertiginoso svolazzio d'idee, di criteri, di ordini, di contrordini. E lo svolazzio l'elasticità la mutevolezza lo spirito d'improvvisazione si propagavano dal motore unico in tutta la vasta fucina. Ma da una così caotica atmosfera usciva sempre un'ottima Francesca Bertini in un film che sempre commuoveva il pubblico e che non di rado era tale da neutralizzare la più esigente severità artistica.

Io n'ebbi una personale esperienza. Don Peppino Barattolo acqui-

stò la mia *Piccola Fonte* per trarne un film. Supplichevole, gli dissi:

— Fatemi il favore di non affidare il personaggio di *Teresa* alla Bertini. *Teresa* è una piccola umile creatura dall'aspetto insignificante. Assume l'importanza di un'alta poesia per la sua picciolezza, per la sua umiltà, per il suo *niente*. E diviene indispensabile a *Stefano Baldi*, fatuo megalomane dalle gonfie ambizioni, quando, chiusa nella sua dolce pazzia, è per lui addirittura un'assente. Francesca Bertini è troppo bella, troppo invadente, troppo protagonista. Rovinerebbe il mio dramma. Lo falserebbe. Lo capovolgerebbe.

Don Peppino Barattolo trovò giusti i miei timori, promise di secondarmi. Dopo tre o quattro mesi, ricevetti un suo biglietto, col quale m'invitava a recarmi in una villa di Posillipo, dove si eseguivano — "si giravano" — alcune scene de *La Piccola Fonte*. Aggiungeva, con disinvoltura, che la Bertini aveva reclamata la parte di *Teresa*. Ma mi rassicurava:

— Vedrete! Francesca si è trasformata. Sarete contento.

Precipitosamente mi recai a Posillipo, trepidante. Quando, sul meraviglioso sfondo del mare azzurro e del fogliame di smeraldo, scorsi Francesca Bertini truccata da pazza, sentii un colpo secco al mio cuore d'autore ed esclamai:

— Povero me!

La sua bellezza s'era arricchita di nuove luci. Si fondevano in lei Aglaia Flora Venere Giunone, modernizzate e impazzite. Non m'era mai parsa così idonea a comandare, a spadroneggiare, a dominare pazzescamente! Don Peppino, che aveva dovuto tradirmi, andava sgattaiolando pei viali della Villa. Francesca Bertini non badò a me, intenta a fare la pazza come la fantasia le suggeriva. L'operatore — il fotografo —, con assorta devozione, regolava i giri della macchina fotografica. Il *metteur en scène*, in un cantuccio, taceva, estasiato. E, ugualmente tacendo, io restai lì a guardare, annichilito.

Mentirei se dicessi d'aver poi riconosciuto del tutto il mio dramma nella proiezione del film de *La Piccola Fonte*. Ma è indubitato che, se pur mi fosse stato consentito, io non avrei saputo né voluto modificarlo; ed è indubitato che in quel film Francesca Bertini ottenne un grande successo.

Non ho detto quassù che il film in cui ella scontentò i suoi concittadini veniva dall'Estero. (Superfluo precisare).

Evidentemente, trasportata in un laboratorio di Cinematografia non italiana, la superdiva era rimasta come un pesce fuor di acqua, come una rondine ingabbiata. Ed ecco perché, sullo schermo, non poteva essere "cchiù essa", non poteva essere più lei. Ella aveva bisogno di fare a modo suo in un ambiente che senza restrizioni glielo consentisse. Era la personificazione completa della migliore Cinematografia più veramente italiana e più italianamente vitale di quei tempi, caratterizzata dalla genialità inconsapevole, dall'assenza di criteri precisi, dalla mutevolezza, dall'elasticità, dall'imprevedibile, dall'avvento del capriccio, dall'indisciplina.

Innumerevoli esempi analoghi al caso de *La Piccola Fonte* e della Bertini potrei cavare dai ricordi delle mie escursioni nel mondo della Cinematografia. Ne cavo soltanto un altro. Riguarda la prima escursione. E mi sembra tipico oltre che interessante.

Il marchese Alfredo di Bugnano, oggi senatore del Regno — uno degli iniziatori dell'industria cinematografica — napoletano anche lui — comperò il mio dramma *Sperduti nel buio*, che giustamente giudicava molto cinematografabile, Io, peritoso come sempre, lo pregai di scritturare attori di rinomanza che potessero sorreggere la baracca.

E soprattutto gli raccomandai di affidare a un attore valoroso e adatto la parte di *Nunzio*, il povero cieco buono mite debole assetato di tenerezza, la cui cecità simboleggia il buio sociale nel quale tanti esseri umani, ignoti ignari abbandonati a se stessi, son condannati a sperdersi. Quell'attore doveva riuscire ad esprimere sullo schermo il mio pensiero. Il marchese Alfredo di Bugnano, per la parte di *Nunzio*, scritturò... il già rinomatissimo siciliano Giovanni Grasso, l'attore più massiccio, più nocchiuto, più nerboruto e più violento che sia mai comparso alla ribalta! Il mio amico carissimo Nino Martoglio, l'indimenticabile poeta e commediografo catanese, era stato chiamato a funzionare da *metteur en scène*, Perché... Perché siciliano come Grasso. Null'altro che la comunanza etnica aveva determinato la scelta. Tuttavia, Nino Martoglio era un vero artista, e comprendeva la mia desolazione. Si disperava insieme con me:

— Come farò... a renderlo esile? a diminuirlo? a indebolirlo?!

Io lo esortavo:

— Potrai, almeno, raffrenarne gl'impeti. Tu sei il *metteur en scène*.

— Si, ma, capirai, sono alle mie prime armi...

Volle che l'assistessi.

— In due — diceva — potremo esercitare su lui un po' d'influenza.

Cominciammo a seguire il film...! Giovanni Grasso trasformava lo *scenario*. Tagliava, aggiungeva, improvvisava. Una mattina, lavoravamo a Napoli, sulla via Caracciolo, in una vivida ala di sole che si rifletteva nel mare accanto. Si *"girava"* una scena in cui *Nunzio* si lasciava guidare da *Paolina*, la sua piccola innocente compagna di buio, e col suo intuito di cieco si accorgeva, penosamente, che alcuni giovinastri tentavano di attirarla.

Si prestavano a far da giovinastri alcuni onesti filodrammatici di buona volontà. A un certo punto, *Nunzio*, cioè Grasso, divenne una belva, si scagliò contro i giovinastri, ne afferrò uno, lo sollevò di peso e lo scaraventò verso il parapetto della strada.

Un urlo corale di spavento, rafforzato da un «*basta, santu diavulu!*» di Nino Martoglio, troncò l'ira erculea del cieco. Per miracolo l'onesto filodrammatico ch'era nei panni del disgraziato giovinastro non andò a finire in mare.

Di simili episodi fu pieno il film degli *Sperduti nel buio*. Ma in molti momenti di dolorosa mansuetudine quel grosso uomo selvaggio esprimeva lo smarrimento la pochezza l'impotenza con una così lucida

plastica che strappava le lacrime. Il mio pensiero, in complesso, risultò, sì, alquanto spostato dal centro iniziale. Nondimento — dovevo convenire — serbava la sua assenza, e anzi, vi si poteva scorgere qualcosa di più.

La cecità di *Nunzio* simboleggiava il buio sociale in cui si perde, inutile, anche la forza fisica degli esseri umani ignoti, ignari, abbandonati a se stessi.

L'indisciplina della Cinematografia italiana mi aveva attribuito un pensiero più malinconico e più sapiente.

Cinematografo (Geremiata)*

Roberto Bracco

Avete capito?... Anco la Cinematografia sarà onorata dalla libera critica. Si è detto: — «Perché mai il Cinematografo dev'essere offeso ogni giorno dagli elogi evidentemente pagati? Perché mai si sottrae il Cinematografo alla discussione sincera che dà luogo a sinceri elogi e a sinceri biasimi e che è il riconoscimento ufficiale delle prerogative e l'ufficiale indicazione dei doveri di tutte le vere arti da cui è conquisa e dilettata l'egregia umanità? Perché mai il Cinematografo ha da seguitare a vivere al livello delle industrie, le quali appunto nell'abitudine di eludere e di escludere la libera critica e nel vile privilegio dell'elogio pagato trovano la conferma della loro inferiorità morale in cospetto delle arti?»

E si è concluso: — «Ben venga la libera critica! Avanti i liberi critici! Avanti i giudici integerrimi e indipendenti! La Cinematografia li merita! La Cinematografia li aspetta!»

Buona notte! Il bel sole propizio alla Cinematografia è giunto improvvisamente... all'occaso! Io lo saluto con le lagrime agli occhi. E già la mia malinconica fantasia antiveggente si raffigura le funeste lotte che si combatteranno sullo stesso terreno dove finora, nel dolce sorriso d'una luce fedelmente amica, il più puro pacifismo è andato diffondendo la sua beata fioritura. Che riposo! Che quietudine! Che gioia! Gli eventi del Cinematografo erano prodotti dai suoi fattori indispensabili — l'industriale, l'autore, gl'interpreti, il *metteur en scène*, l'operatore — in correlazione con quell'ente anonimo che è la folla, alla quale la Cinematografia si rivolge per farle comperare qualche ora di svago. L'evento poteva essere lieto o lietissimo o mezzo mezzo o addirittura disastroso, ma restava nei suoi confini naturali, si sviluppava per le cause che erano inerenti all'ingranaggio e alla finalità della Cinematografia: la potenzialità finanziaria dell'industriale, i meriti o i demeriti dell'autore, degli interpreti, del *metteur en scène*, dell'operatore, le tendenze, il gusto, il capriccio della signora folla. Niente lotta. Niente pugilato. Niente discussione. Niente conflagrazione d'«idee». Tutto procedeva come doveva necessariamente pro-

---

* Da «L'Arte Muta», 15 luglio 1916; poi in Roberto Bracco, *Tra le Arti e gli Artisti*, Napoli, Giannini, 1919, pp. 295-302.

cedere nell'ordine normalissimo delle vicende di questo vecchio pianeta.

E, per quel che concerneva l'autore, era una grazia di Dio! Un bipede implume, più o meno ignoto, più o meno noto, più o meno illustre, più o meno celebre, inspirava fiducia all'industriale X nella misura di dieci, di cento, di mille. Gli dava ciò che costui credeva utile alla sua brava industria, e da lui otteneva in contanti la prova della fiducia inspirata. Nessun pericolo di buscarsi delle male parole. Nessun pericolo di sentirsi dar della bestia. Nessun pericolo di ricevere delle scudisciate. Il giornalismo taceva, ovvero lodava. Lodava a tanto al rigo, ma, incondizionatamente, lodava. Che quietudine! Che riposo! Che gioia! E sarebbe stupido asserire che quella lode incondizionata e pagata — pagata, beninteso, dall'industriale, a viso aperto, come una qualunque pubblicità — ingenerava spostamenti di valori. Una cosa brutta continuava a essere una cosa brutta. Una cosa bella continuava a essere una cosa bella. E i rapporti tra l'una e l'altra, anche se la lode riesciva a difendere un po' la bruttezza e a gonfiare un po' la bellezza, non subivano alterazioni nell'àmbito graduatorio della giustizia, funzionante per impulso automatico tra le tenebre delle sale dei Cinematografi custodite dal silenzioso Arpocrate e presso le finestrette degli analoghi bigliettinai. E più stupido sarebbe credere che quella lode abbia potuto peggiorare, intrinsecamente, la produzione. La cortesia, l'indulgenza, la generosità, se pure artificiali, non hanno mai guastata o diminuita o intaccata la produttività del cervello umano al quale ne sia pervenuta la carezza. E, comunque, nel campo in cui lavora l'intelletto o lavorano i surrogati dell'intelletto la sicurtà di ottenere un elogio purchessia, un elogio sincero o insincero, nuoce sempre meno della paura suscitata dalla minaccia di sincerissimi biasimi, soprattutto in Italia dove il biasimo scritto, ch'è il biasimo della «libera critica», può assumere i toni più recisi, più assertivi, più travolgenti, più insolenti, più crudeli e dove la critica, nemica d'ogni attività fattiva, è un morboso istinto generale che ha la prepotenza ebbra di tutti gl'istinti morbosi! All'occhio diagnostico, la critica è, in Italia, la causa permanente di una specie di nefrite dell'anima collettiva. Se da un supremo decreto fosse irremissibilmente proibita, l'intelletto individuale, che dall'anima collettiva dev'essere sorretto e alimentato, produrrebbe cento volte di più e cento volte meglio.

* * *

Il guaio della libera critica invitata a dare i suoi lumi al mondo delle pellicole è derivato da questa solenne affermazione partorita dopo gravissimi dibattiti della coscienza. — «*La Cinematografia può essere arte!*»

Per molto tempo, migliaia e migliaia d'italiani si sono torturato lo spirito, deperendo in salute di ora in ora. Le loro notti trascorrevano insonni e torbide. La loro digestione si svolgeva acida e tumultuosa. I

loro organismi striminzivano, assiduamente assaliti da disturbi cardiaci. E tutto ciò perché nella loro coscienza si era annidato un dubbio: — «È arte o non è arte la Cinematografia?»

Ecco un altro tipico nostro fenomeno. Che una cosa si faccia bene o male, in Italia, preme poco. Preme, invece, moltissimo definirla. Se manca la definizione, manca l'accademia, e un'enorme moltitudine di persone, a cui l'accademia è necessaria come il pane, come l'aria, si agita, intristisce, si ammala. Urge, a questa moltitudine, la formola accademica, la teoria, il programma, il canone, il regolamento da tenere sott'occhio per stare alle vedette e sorvegliare, controllare, scocciare, rompere le devozioni a chi, piuttosto che definire e codificare, preferisca di costruire, preferisca di recare qualche contributo alla grande fucina dei fatti concreti.

«È arte o non è arte?»... Che inutile acrobatismo cerebrale! E che incubo!

Giustissimo — spieghiamoci — che gli esteti discettino. Per essi, il discettare sulla Cinematografia è un diritto e un dovere della loro cogitazione nei rapporti con l'essenza di ogni energia creativa che voglia, attraverso i sensi, commuovere la psiche. L'esteta discetta per conto suo. La sua discettazione è fine a se stessa e permane, innocua, nelle sfere della pura intellettualità. Ma, fuori dell'orbita della estetica, scervellarsi intorno alla Cinematografia è stato fastidioso, ingombrante, intralciante: e anche, a parer mio, alquanto puerile.

Io non intendo come nessuno si sia accorto finora che la faticosa indagine (è arte o non è arte?) prende origine da una sciocca confusione. Si è confuso il *mezzo*, che è fotografia e meccanismo, con lo *scopo* conseguito, che è... *la rappresentazione*.

Quella faticosa indagine presupponeva il bisogno di assegnare un posto definitivo, nella graduazione dei frutti dell'ingegno, a ciò che ha di novissimo la Cinematografia. Or bene, il novissimo sta proprio in quel complesso di agilità fotografiche e meccaniche che consentono di ritrarre e poi di ripetere, con precisa identità, cinquanta volte, mille volte, diecimila volte, senza incomodare né l'autore né gli interpreti, la tale o tal altra rappresentazione; ma la rappresentazione come rappresentazione non ha, in sé, nulla che possa parere e ritenersi *novissimo*. Si tratta d'una finzione scenica dalla quale è eliminato l'intervento della voce. Questo è tutto. E il nostro pensiero può bene riscontrare la medesima eliminazione facendosi una passeggiatina lungo la storia della mimica rappresentativa, a cominciare dalla pantomima ritmica dell'antico istrionismo, denominata *musica muta*, il cui ambizioso incremento permise ai mimi di esprimere con le braccia e con le mani — *manus loquacistomae, digiti clamosi* — il contenuto delle tragedie di Sofocle e di Euripide, fino alla pantomima recentissima, fino al gesticolamento impressionante dell'*Oscurantismo* nell'*Excelsior*, fino al gesticolamento grazioso della *Fille mal gardée*, fino al *Figliol prodigo*, fino all'*Histoire d'un Pierrot*, fino al *Miracolo* di Vollmoeller e di Humperdinck. L'elemento peculiare della rappresentazione cinemato-

grafica si trova, insomma, senza darsi molta pena, nella pantomima di tutti i tempi. Il testo destinato a essere, approssimativamente, la guida didascalica del mimo esisteva ai tempi di Caligola e di Nerone ed esiste oggi. Allora si chiamava *canticum* ed era scritto in greco, oggi si chiama *sceneggiatura del soggetto* o semplicemente *scenario*, come quello della «commedia dell'arte», e si può scrivere... in ostrogoto. L'ausilio della musica era indispensabile allora, ed è indispensabile oggi. Le evoluzioni, si capisce, sono state innumerevoli. La pantomima è andata sempre più accostandosi alle parvenze, ai moti, ai gesti, alle espressioni della vita reale. La pantomima della Cinematografia si differenzia da quella che l'ha immediatamente preceduta — e che ancora è ospite dei palcoscenici — per la sostituzione del vero o del quasi-vero al convenzionale, nella sostanza e nella forma, cioè nel soggetto sceneggiato e nella plastica che deve comunicarlo allo spettatore.

* * *

«È arte o non è arte?»

Alla pantomima non è mai stato negato il bel titolo di Arte. Sicché il distinguere, col più rudimentale buon senso, il fatto nuovo, che è soltanto la possibilità di moltiplicare la stessa rappresentazione in tutti i suoi particolari, dal fatto non nuovo, che è la finzione scenica senza la voce, sarebbe bastato a evitare la terribile angoscia del dubbio amletiano. S'intende che c'è una gerarchia anche per le arti, e questo è un argomento che non tarderà a meritare, per quanto riguarda la Cinematografia, la più acuta considerazione dei soliti scoccioni e le petulanze pullulanti del solito *referendum*. Ma quando si sarà stabilito il grado che spetta alla pantomima cinematografica, si sarà compiuta un'altra fatica superflua, perché la gerarchia assoluta delle arti è sempre, in certa guisa, modificata dall'entità di coloro che le professano. Esse ascendono o discendono a seconda di questa entità. E non è escluso il pericolo che la discesa sia tale da avvilire un'arte in una deformazione spietata che la renda addirittura irriconoscibile. La pantomima cinematografica diventa un ludibrio se l'autore, gl'interpreti e i loro intermediarii sono degli arfasatti, come l'arte della musica diventa un truce fastidio degli orecchi e dell'anima se è affidata ai bombardoni e alle cinelle della banda musicale di Peretola.

La Cinematografia, dunque, *può essere arte*. E proprio questo è stato, finalmente, assodato. Ma, ahimè, le faticosissime discussioni sostenute per pervenire ad affermare una verità della quale nessuno avrebbe dovuto dubitare hanno lasciato sul tappeto una infinita quantità di idee, di criterii, di cavilli, di precetti, di preconcetti, di preeccezioni, di *forse*, di *se* e di *ma*, che sono come la cenere e il lapillo del Vesuvio gravitanti su i tetti delle nostre case quando l'eruzione è cessata. E, per giunta, la solenne affermazione ha spalancate le porte delle sale del Cinematografo alla libera critica...

È tutta una iattura, di cui non riesco a consolarmi!

Indice

«Bianco e Nero»
rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Utilizzando la sceneggiatura, fortunatamente ritrovata, documenti vari e l'album di alcune scene approntato dalla casa produttrice del film, questo libro tenta di attenuare l'amarezza del mondo della cultura cinematografica, e non solo di esso, per la scomparsa della pellicola *Sperduti nel buio* (1914), il classico del muto sottratto dai tedeschi nell'autunno del 1943 alla cineteca del Centro Sperimentale e mai restituito.
Il film è segnalato nelle più autorevoli storie del cinema, anche straniere, per il suo realismo (molte scene furono girate in esterni) e per l'impiego da parte di Roberto Bracco e Nino Martoglio di accorgimenti tecnici di grande effetto; tra l'altro l'invenzione del famoso "montaggio a contrasto" che secondo Umberto Barbaro anticipa non solo il potente Griffith ma anche, e di parecchi lustri, l'ispirato Pudovkin. Con una puntigliosa ricerca, il libro restituisce il colore di un'epoca, il mondo dei pionieri della decima musa.

Alfredo Barbina è docente di storia della letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Cassino, direttore dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo di Roma, direttore della rivista «Ariel». Tra le sue pubblicazioni, i due volumi delle *Concordanze del Decameron* e le ricerche sul teatro verista siciliano.

Nuova ERI
Edizioni RAI
L. 16.000

ISBN 88-397-0464-7